



## Romansk Forum Nr. 8 - 1998

Østmoe, Tor Ivar: Kvantitet i latinske vokaler og konsonanter	3-13
Gullichsen, Harald: Coup d'œil sur le véglote	15-31
Stenggaard, Birte: Ringens hemmelighet: et hedensk ordtak med et fromt budskap	33-36
Izquierdo, José María:	
«Si.m vol midons s'amor donar». Algunos comentarios acerca de la poesía trovadoresca	37-56
Nilsson, Kåre: Akkusativ og dativ med (refleksiv) infinitiv i spansk og portugisisk	57-77
Paasche, Rosemaría: Carlos Pellicer: Para corregir una imagen	79-98

## KVANTITET I LATINSKE VOKALER OG KONSONANTER

Tor Ivar Østmoe

I klassisk latin er lengde (kvantitet) et distinktivt trekk ved fonemer. Dette vil si at mellom to ellers like ord kan forskjell i en vokal eller konsonants lengde være betydningsskillende. Eksempler på dette er såkalte minimale par som disse:

*venit* /venit/ 'han kommer' (presens)<sup>1</sup>  
*vēnit* /ve:nit/ 'han kom' (perfektum)

*legit* /legit/ 'han leser' (presens)  
*lēgit* /le:git/ 'han leste' (perfektum)

*labrum* /labrum/ 'leppe'  
*lābrum* /la:brum/ 'kar'

*villa* /vi:lla/ 'gården' (nominativ)  
*villā* /vi:lla:/ 'fra gården' (ablativ)

Latinske vokalers kvantitet ble vanligvis ikke markert i skriftbildet slik som i disse eksemplene, men kommer indirekte fram i diktning skrevet i kvantiterende metra. Dette er versemål som bygger på tunge og lette stavelser. Det framgår derfor i de fleste tilfeller av ords bruk i disse metrene om de har vokaler som er korte eller lange. Bruken i dikteriske metra utgjør likevel ingen garanti for bruken i dagligtale.

I konsonantfonemer er derimot kvantitet synlig markert i skrift gjennom dobbeltkonsonant. Men det er få minimale par som kan stilles opp basert på konsonantkvantitet:

*calidus* 'varm'  
*callidus* 'smart'

*valēs* 'du har det bra'  
*vallēs* 'daler'

<sup>1</sup> Kort vokal er i det følgende ikke markert med eget diakritisk tegn. Lang vokal er i tekst markert med lang strek, i fonemisk transkripsjon med etterstilt kolon.

## HISTORISKE BELEGG FOR KVANTITET

Kvantitet i fonemer er nedarvet i latin. Det framgår av at en i andre indoeuropeiske språk, i ord avledet av samme røtter, kan finne de samme korte og lange vokaler:

latin *agō*, gresk *ἄγω* /ágo:/ 'jeg fører'

latin *veniō*, gresk *βαίω* /baíno:/ < *bamjo* 'jeg går / kommer'

latin *fēci*, gresk *ἔθηκα* /éthe:ka/ 'jeg gjorde / satte'

Også romanske språk belegger at det har vært forskjell på kort og lang vokal i latin. Latinsk kort og lang /e/ reflekteres i betont stavelse i de fleste romanske språk av henholdsvis åpen /ɛ/ (> /jɛ/) og lukket /e/:

*venit* (presens) > italiensk *viene* /vjéne/ 'han kommer'

*vēnit* (perfektum) > italiensk *venne* /vénnē/ 'han kom'

Dette bekrefter at latin i åpen stavelse har skilt mellom kort og lang /e/. Men det viser også at dette skillet i vokalkvantitet i mellomtiden er forsvunnet. Dette er skjedd til fordel for et annet distinktivt trekk, basert på vokalers åpningsgrad (kvalitet). Den opprinnelige korte /e/ er blitt til åpen /ɛ/, som så er diftongert til /jɛ/ (*venit* > it. *viene*). Den opprinnelige lange /e:/ er blitt til lukket /e/ (*vēnit* > it. *venne*). De to vokalenes kvantitet er dessuten blitt underlagt betoningen. I italiensk er lang vokal knyttet til åpen betont stavelse, kort vokal til lukket betont stavelse og ubetont stavelse. Vokalkvantitet er blitt en fonetisk, dvs. ikke-distinktiv størrelse, gjennom å være regulert av betoningen.

For å oppsummere: materialet fra latin, andre indoeuropeiske språk og romanske språk viser at latin en gang har hatt kvantitet som et distinktivt trekk ved fonemer. Kvantitet har imidlertid mistet evnen til å stå distinktivt, og er i vokalene blitt avløst av kvalitet som distinktivt trekk. Denne kvalitative distinksjonen eksisterte allerede på forhånd innenfor det kvantitative systemet, som et fonetisk (dvs. ikke-distinktivt) sidefenomen. Dobbeltkonsonantene bevares i betont stavelse, men går i andre posisjoner tapt.<sup>3</sup>

Spørsmålet blir: når forsvant distinktive kvantiteter i latin?

<sup>2</sup> Også i lukket stavelse. Dette er et marginalt fenomen, men det er også her mulig å finne minimale par: *victus* 'beseiret', *vīctus* 'føde'.

<sup>3</sup> Italiensk har bevart muligheten for opposisjon basert på konsonantkvantitet, også i ubetont stavelse; f.eks. *fattaccio* 'stygg hendelse'. Men som oftest er det ikke her dobbeltkonsonanter fra klassisk latin som videreføres; jfr. Weinrich 1958:20 ff. om ekspressiv dannelse i latin e.Kr.

## KLASSISK LATINS KILDEVERDI FOR LATINSK FONOLOGI

Overgangen til et system der vokalkvantiteter har en distribusjon som er bestemt av betoningen er beskrevet som den største endringen i fonologien fra latin til de romanske språkene. En har konstatert at denne endringen er inntruffet ved å sammenholde klassisk latin med romansk. Men klassisk latin har usikker kildeverdi når det gjelder fonologiske forhold i samtidig talt latin (dvs. i 1. årh. f.Kr.). Vi har tidligere sett hvordan metrene i klassisk latin er den eneste kilden til vokallengde vi har i et synkront perspektiv for denne perioden. Disse metrene var av gresk opprinnelse, og ble anvendt på latin med få eller ingen tilpasninger. Da er det usikkert hva de egentlig kan fortelle om de fonologiske egenskapene i latin. Dette gjelder særskilt ettersom en i greske metra brukt i latinsk diktning forut for klassisk latin (den gammellatinske dramatikken), kan fastslå store avvik mellom formen de fikk i latin og den formen de opprinnelig hadde i gresk. Det antyder at det latinske språket var ulikt det greske.

## LATINSK BETONING

Betoningen følger i latin av den såkalte antepenultimaloven. Tostavellesord er betont på første stavelse. I ord med tre eller flere stavelser faller betoningen ifølge antepenultimaloven på nest siste stavelse når denne er tung (har kort vokal i lukket stavelse eller lang vokal i åpen stavelse), på tredje siste stavelse når nest siste stavelse er lett (har kort vokal i åpen stavelse).

*avārus* 'gjerrig'

*hīlaris* 'lystig'

*venit* 'han kommer'

*vēnit* 'han kom'

## SPRÅKHISTORISKE ENDRINGER I LØPET AV 2. ÅRH. F.KR.

I tiden før normfestingen som ligger til grunn for klassisk latin, dvs. i løpet av 2. årh. f.Kr, kan vi spore flere endringer i den generelle distribusjonen av kvantitet i ubetonte stavelser. Endringene er ensartede: de bidrar til å begrense distribusjonen for lange vokaler og dobbeltkonsonanter i et latinsk ord, og dette skjer i ubetont stavelse. Vi har sagt at i romanske språk er kvantitet regulert av betoningen, på en slik måte at

betont stavelse har lang vokal, ubetont stavelse kort vokal (åpne stavelser). De omtalte endringene i 2. årh. f.Kr. er bare delvis reflektert i klassisk latin, men godt nok til at det trer fram en sammenheng mellom fravær av betoning og fravær av kvantitet også for klassisk latins vedkommende. Vi skal nå se nærmere på disse endringene.

## ENDESTAVELSE

### Vokal i åpen endestavelse

I klassisk latin kan vokal i åpen endestavelse være kort eller lang:

*vīlla* 'gården' (nominativ)

*vīllā* 'fra gården' (ablativ)

Hos Plautus forekommer forkortning av lange vokaler i åpen og lukket endestavelse i tostavellesord gjennom et fenomen kalt *jambeforkortning*. Jambeforkortning er omdannelsen av jambisk sekvens (lett stavelse fulgt av tung) til to lette stavelser. En lang vokal i den andre stavelsen blir kort:

*iubē* > *iube* 'befal'

*bonās* > *bonas* 'gode'<sup>4</sup>

Dette er det langt mer av hos Plautus enn i klassisk latin. Dette er en fordeling som antyder at forkortningsprosessen etter Plautus er stoppet opp og reversert innen klassisk latins tid. Men hos senere diktere finnes en klar tendens til full utlydsforkortning, der vokaler i utlyd forkortes uansett hvordan ordet ellers ser ut.<sup>5</sup>

Jambeforkortning er derfor et fenomen som antyder at vi ikke kan stole helt på bildet klassisk latin gir av realisasjon av kvantiteter. Utlydsforkortning må ha vært et vanligere fenomen i talt latin enn klassisk latinsk diktning gir inntrykk av.

### Vokal i lukket endestavelse

Opprinnelig kunne lang vokal stå foran alle utlydende konsonanter i lukket endestavelse. Men i klassisk latin er vokal i lukket endestavelse

<sup>4</sup> Hhv. Plautus *Stichus* 9 og *Pseudolus* 1054.

<sup>5</sup> Seneca har *vincendo* med forkortet /o:/ > /o/ (Sen. *Troades* 264), Horats *Sermones* 1.4.104 *dixero*, Juvenal 6.1 *Credo Pudicitiam Saturno rege moratam*. Eksempelene er fåtallige f.Kr., og blir flere etterhvert.

alltid kort, uten foran /s/, der den kan være enten kort eller lang. Foran alle andre konsonanter enn /s/ er altså lange vokaler i lukket endestavelse blitt forkortet:

*audīt* > *audit* 'han hører'

*animāl* > *animal* 'dyr'

*rēm* > *rem* 'ting' (akk.)

Det virker i lys av materialet fra gammellatinske diktere som om denne prosessen har funnet sted innen eller i løpet av første halvdel av 2. årh. f.Kr. Hos Plautus (d. 184 f.Kr.) er det forkortning bare foran /m/, mens det hos Ennius (d. 169) og Terents (d. 159) finnes eksempler på forkortet vokal foran alle konsonanter unntatt /s/. Vi antar at forkortning av lang vokal foran /s/ var siste trinn i en utvikling på vei til å fullføres ved etableringen av klassisk latin, og at dette kan være grunnen til at kort vokal foran /s/ ikke har fått gjennomslag i klassisk latin.

Klassisk latin reflekterer bare delvis denne utviklingen og framstår som konservativ. Men en må anta at utviklingen er gått videre, når den i tillegg til å ha støtte i senere latinske belegg, også svarer til en utvikling som er belagt i romanske språk. Det er rimelig å tro at alt dette er uttrykk for én og samme prosess.

Vi konkluderer med at kort vokal i endestavelse (både åpen og lukket) ved tiden for klassisk latins etablering i uttale enten er generalisert eller på vei til å bli det. Forholdet mellom vokalkvantitet og betoning er dermed regulert: kvantitet opptrer ikke i endestavelse.

### «Skjult kvantitet»

Latin har former der en vokal i siste stavelse står foran to konsonanter:

*fēlix* 'lykkelig'

Her kan det ikke bestemmes ut fra bruk i meter om vokalen er kort eller lang, siden stavelsen i meteret alltid vil telle som tung i kraft av å være lukket. Dette kalles derfor «skjult kvantitet»<sup>6</sup>. I analogi med andre former av samme ord (*fēlicem*, *fēlicis*) regnes siste vokal ofte for lang: *fēlix*<sup>7</sup>. Fenomenene jambeforkortning og forkortning av lang vokal i

<sup>6</sup> Leumann 1977:108.

<sup>7</sup> Ib.

lukket endestavelse gir imidlertid et fonologisk kriterium for å avgjøre dette: vokal i endestavelse er kort.<sup>8</sup>

#### Utlydende dobbeltkonsonant

Doppelkonsonant i utlyd er blitt forenklet på et tidlig tidspunkt. De siste eksemplene finnes hos Plautus:

*mīless* > *mīles* 'soldat'<sup>9</sup>

### ENDRINGER I ANDRE POSISJONER

#### Nest siste stavelse

Tilfellene over av forkortning eller begrensning av distribusjonen til kvantitet er alle inntruffet i endestavelse, dvs. i stavelse som normalt er ubetont.<sup>10</sup> Lang vokal eller dobbeltkonsonant i nest siste stavelse vil imidlertid gjøre stavelen tung, og betont etter antepenultimaloven. Betoning og kvantitet står derfor i nest siste stavelse allerede i et regulert forhold til hverandre under antepenultimaloven. Vi vil ikke forvente endringer i distribusjonen av kvantitet i nest siste stavelse, og det er heller ingen indikasjoner på slike endringer i klassisk latin.<sup>11</sup>

#### Ubetont initialstavelse

Vokal i ubetont initialstavelse kan være kort eller lang. Vi forventer i lys av det ovenstående at lang vokal og konsonant her vil bli forkortet, i fravær av betoning. Klassisk latin viser imidlertid ingen begrensninger

<sup>8</sup> Det finnes greske transkripsjoner som bekrefter dette, f.eks. «Apostlenes gjerninger» 24.3: Φηλιχ 'Felix'. Navnet er skrevet med cirkumfleks over bokstaven η 'eta', og dette viser at i er en kort vokal (cirkumfleks står over lang vokal i nest siste stavelse hvis vokalen i siste stavelse er kort).

<sup>9</sup> Plautus *Aulularia* 528: *mīles impransus astat aes censet dari* 'soldaten står sulten og tror han skal få penger' (meteret er jambisk senar: les *mīless*).

<sup>10</sup> Noen ord har i konflikt med antepenultimaloven betoning på endestavelse. De har fått denne avvikende betoning etter bortfall av vokal i opprinnelig siste stavelse: *illūc* < *illūce* 'dit', *Arpinās* < *Arpinātis* 'Arpiner'. Disse er derfor bare tilsynelatende unntak til antepenultimaloven og til den generelle vokalforkortningen i endestavelse. Vi kan tvert imot i tråd med disse fenomenene fastslå at betoning og kvantitet i disse ordene er solidariske.

<sup>11</sup> Endringer av typen *caussa* > *causa* 'årsak' (innført i ortografien i 1. årh. e.Kr) innebærer også at distribusjonen til trekket kvantitet begrenses ved at stavelsesstrukturen standardiseres: i hver stavelse er det plass til bare ett langt fonem. Endringen synkope av kort vokal i indre stavelse er en ikke lovmes-sig endring (*calidus* > *caldus* 'varm').

mot lang vokal i ubetont initialstavelse.<sup>12</sup> Men når det gjelder dobbeltkonsonant finnes slike begrensninger:

Regelen *lĕx mamilla* sier at dobbeltkonsonant ikke kan stå foran tung, betont stavelse, men skal gjøres om til enkel konsonant:

*mamma* 'bryst' > *mammilla* > *mamilla* 'bryst'  
*obmittō* > *ommittō* > *omittō* 'la fare'  
*currus* 'vogn' > *currūlis* > *curūlis* 'embetsstol'  
*canna* 'rør' > *cannālis* > *canālis* 'renne'

Det finnes en lang rekke unntak til *lĕx mamilla*<sup>13</sup>. Disse må forklares med gjeninnføring av dobbeltkonsonant i analogi med usammensatt ord.

Vi kan konkludere med at *lĕx mamilla* antyder en begrensning mot lang konsonant i ubetont initialstavelse.<sup>14</sup>

### FONOLOGISK RESTRIKSJON

Vi antar at innføringen av kort vokal og kort konsonant i endestavelse og *lĕx mamilla* viser at latin i det 2. årh. f.Kr. er i ferd med å redusere lang vokal og dobbeltkonsonant i andre posisjoner enn i betont stavelse. Vi kan formulere dette som en begrensning eller fonologisk restriksjon i distribusjonen av lange fonemer. Denne gir seg utslag i at alle fonemer i ubetont stilling skal være korte, og at fonemer som opprinnelig har hatt trekket kvantitet mister dette trekket.

Alle lange vokaler i ubetont stavelse må ifølge denne restriksjonen bli korte, og de må være reflektert som korte i romanske språk. Siden romanske reflekser av kort lukket vokal (/i/ og /u/) falt sammen med refleksene av lang halvåpen vokal (/e:/ og /o:/), har vi gjennom disse vokalene en mulighet for å etterprøve denne påstanden. Er den riktig, skal opprinnelig lang /i:/ og /u:/ i ubetont stavelse ha samme refleks som opprinnelig kort /i/ og /u/, dvs. sammenfall med henholdsvis /e:/ og /o/. Det er praktisk å gå til initialstavelse for å finne tydelige eksempler (eksemplene er fra gammelfransk):

<sup>12</sup> Det finnes to isolerte kandidater: *acerbus* 'sur' (avledet av *ācer* 'skarp'), *molestus* 'brysom' (avledet av *mōlēs* 'masse'), Leumann 1977:184.

<sup>13</sup> F.eks. *succurrō* 'å hjelpe', *succēdō* gå inn i, *corrumpō* 'forderve'.

<sup>14</sup> Doppelkonsonant står for å være nøyaktig på grensen mellom to stavelser: den lukker den første av de to (og gjør den tung).

*diluvium* > *diluvium* > *delouve* (moderne fransk *déluge*) 'flom'  
*crinītu* > *crinītu* > *crénu* 'behåret'  
*primārius* > *premier* 'først'  
*mirābilia* > *mirabilia* > *merveille* 'under'  
*nūtrīre* > *nourrir* > 'fostre'<sup>15</sup>

I disse eksemplene er den opprinnelig lange vokalen reflektert som om den opprinnelig var kort. Dette må bety at vokalforkortning i ubetont stavelse var inntruffet innen det endelige sammenfallet av refleksene av henholdsvis /i/ og /e/ og /u/ og /o/.

Men dette er ikke den allment aksepterte beskrivelsen av hendelsesforløpet. Den sier at den lange vokalen i både betont og ubetont stavelse fikk adskilt åpningsgrad fra den korte, slik det tilsynelatende er tilfelle i disse eksemplene<sup>16</sup> (fra italiensk):

*vīvō* > *vivo* 'jeg lever'  
*fidēs* > *fede* 'tro'  
*vīcīnus* > *vicino* 'nabo'  
*plicāre* > *piegare* 'folde'

Dette er i konflikt med våre eksempler ovenfor. Men dette kan være resultat av endringer som ikke har noe med vokalenes kvantitet å gjøre. F.eks. finnes det i italiensk en tendens til å lukke vokal i initialstavelse:<sup>17</sup>

*dicembre* < *decembris* 'desember'  
*nipote* < *nepōtem* 'barnebarn'

Andre unntak er vanskeligere å forklare:

*scūtārius* > italiensk *scudaio* 'skjoldmaker', fransk *écuyer* 'væpner'

Det kan her dreie seg om bevaring av lang vokal i analogi med usammensatt ord (*scūtum* 'skjold').

<sup>15</sup> Fouché 1953:184.

<sup>16</sup> F.eks. Väänänen 1974:83, Meyer-Lübke 1909:115-118.

<sup>17</sup> Väänänen 1974:93.

#### «RULE ADDITION»

Vi har sett at det er en kronologi i beleggene for endringene i distribusjonen av kvantitet i latinske ord. Vi kan sette denne kronologien inn i en teoretisk ramme ved å anvende «rule addition», en forklaringsmåte fra generativ fonologi.

I generativ teori skilles det mellom ord og setningers underliggende form og overflaterealisasjonen av de samme. Fonemene hører til i den underliggende nivået. Her ligger ordet og setningens betydningsbærende materiale. På veien fram til overflaterealisasjonen (ordet eller setningen i hørbar form) kommer forskjellige regler til anvendelse som modifierer uttrykkets form. Endringer i overflaterealisasjonen kan inntruffe uten umiddelbart å modifisere den underliggende formen. Likevel kan nye regler forplante seg nedover i systemet og til slutt nedfelles i den underliggende formen. Det er den samtidig mest dekkende og mest økonomiske beskrivelsen som til slutt blir valgt og blir del av språkets grammatikk.

På denne måten kan det antas at det i utgangspunktet er blitt formulert en restriksjon mot tunge stavelser i ubetont stilling i overflaterealisasjonen. Disse restriksjonene er blitt formulert som en følge av antepenultimaloven som knytter betoning til stavelsestygde (i form av en tung eller to lette stavelser).

Tostavelsesord der første stavelse er lett og andre tung strider mot antepenultimaloven på dette punktet. Vi har sett at Plautus forkorter vokalen som i disse tilfellene gjør andre stavelse tung (jambeforkortning).

Som en videre konsekvens av antepenultimaloven kommer forkortelse av langt fonem i alle endestavelser, åpne som lukkede. Dette later til å være senere enn jambeforkortningen, siden Plautus ikke viser noen spor av det. Utlydsforkortning er svært sporadisk reflektert hos klassiske diktere, men i økende takt hos etterklassiske diktere. Det er grunn til å tro at forfatterne ligger i etterkant av utviklingen.

Restriksjonen må antas å gjelde også i initialstavelse. Det finnes for klassisk latin ingen belegg for forkortede vokaler, men det finnes belegg for forkortede konsonanter (*lĕx mamilla*). Og romanske reflekser viser at vokaler ble forkortet også i initialstavelse.

Foreløpig har restriksjonen ikke nedfelt seg i den underliggende formen i «rule addition» modellen. Men når trekket kvantitet er blitt forvist fra alle ubetonte stavelser, er det mer økonomisk å definere dette som et regelbundet trekk ved ubetont stavelse i ordenes underliggende

form, enn å ha to regler, en for den underliggende formen, en som virker på overflaterealisasjonen. Dermed kan trekket kvantitet bli definert som et trekk som ikke hører hjemme i ubetont stavelse. Dette ligger allerede implisitt i antepenultimaloven.

Klassisk latin er med denne fonologiske restriksjonen halvveis framme ved det forholdet mellom betoning og kvantitet som kjennetegner flertallet av de romanske språkene. Stavelse med kort vokal og kort konsonant er generalisert i ubetont stilling. Det som mangler er generalisering av tung stavelse i betont stilling. De første beleggene for noe slikt må vi til midten av det 1. årh. e Kr. og senere for å finne. I Pompeii finnes et dikt skrevet på en vegg som viser dette og som har sikker datering, siden Pompeii har en terminus post quem i år 79 e. Kr.:

*Amōris ignes sī sentīres, mūliō  
magi' prōperāres, ūt vidēres, Vēnerēm  
Dilīgo iūvenem venūstum. Rōgō, pūnge, iāmus.  
Bibīsti; iāmus, prēnde lōra et ēxcutē  
Pompēios dēfer, ūbi dūlcis ēst amōr.*<sup>18</sup>

Kjente du kjærlighetens kvaler, muldyrdriver,  
skyndte du deg raskere for å komme til Venus.  
Jeg har en vakker ungdom som jeg elsker. Jeg ber deg, bruk  
kjeppen, nå drar vi!  
Nå har du drukket, nå drar vi! Grip tømmene, få dyret på  
beina!  
Få meg til Pompeii, der er min søte elskede.

Meteret er i vv. 1-2 og 4-5 jambisk senar (seks jambiske føtter) – vel å merke hvis vi leser med forlengning av vokal under betoningen i første stavelse i *properares*, *Venerem* og *ubi*. Hvis vi leser *diligo*, *iuvēnem* og *rogo* på samme måte med forlengede vokaler (og i *diligo* med framflytting av betoning (*dilīgo*), et fenomen som finnes i mange romanske reflekser), kan tredje linje leses som en jambisk septenar (sju og en halv jambisk fot). Diktet blir et tidlig eksempel på aksentuerte meter i latin, der ordenes aksentuerte stavelser i meteret er de samme stavelsene som er betont i vanlig uttale. For at meterets rytme skal gå opp, er det en forutsetning at disse stavelsene regnes som tunge. Det ser derfor ut til

<sup>18</sup> CILIV5092, sitert og diskutert hos Berg 1996:70. Forlenget vokal er markert med fete typer.

at opprinnelig kort vokal i disse stavelsene er blitt forlenget under betoningen, noe som kan antyde en generalisering av tung stavelse i betont stilling.

## KONKLUSJON

Beleggene viser at omleggingen fra et system basert på kvantitative opposisjoner til et system basert på kvalitative opposisjoner var en prosess med røtter i den gamle latinen. Dette gir også disse endringene en motivasjon, ved at de kan forklares med bakgrunn i antepenultimaloven.

Avskaffelsen av distinktive kvantiteter er derfor ikke et dekadent fenomen som hører sen eller vulgær latin til. Det kan se slik ut når en sammenholder klassisk latins vitnesbyrd om latinsk språk med romansk. Kontinuiteten i språkutviklingen går imidlertid ikke gjennom klassisk latin, men utenom. Klassisk latin er et sidespor, som rimelig er når det dreier seg om en litterær norm. Klassisk latin gir i fonologisk henseende et konservativt bilde av den utviklingen latin til samme tid var inne i. Avskaffelsen av distinktive kvantiteter var i full gang i det 1. årh. f.Kr. og ble fullført en gang i begynnelsen av det 1. årh. e.Kr.

Denne artikkelen bygger på min hovedoppgave i latin, som jeg leverte ved Klassisk og romansk institutt våren 1998.

## BIBLIOGRAFI

- Berg, N. 1996. «Hvilket latin snakket Trajans soldater?», i Schreiner, J. og Ødegård, K. (utg.) *To gode keisere*. Oslo. S. 55-70.
- Bynon, T. 1983. *Historical Linguistics*. Cambridge.
- Fouché, P. 1953. *Phonétique historique du français*. Vol. II. Paris.
- Hall, R. 1976. *Proto-Romance Phonology*. New York.
- Katamba, F. 1993. *An Introduction to Phonology*. London.
- Leumann, M. 1977. *Lateinische Laut- und Formenlehre*. München.
- Meyer-Lübke, W. 1909. *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft*. Heidelberg.
- Niedermann, M. 1953. *Phonétique historique du latin*. Paris.
- Väänänen, V. 1974. *Introduzione al latino volgare*. Bologna.
- Weinrich, R. 1958. *Phonologische Studien zur Romanischen Sprachgeschichte*. Münster.

## COUP D'ŒIL SUR LE VEGLIOTE

DIALECTE DALMATO-ROMAN ÉTEINT IL Y A CENT ANS (1898)  
ESSAI DE PRÉSENTATION SOMMAIRE DES PROBLÈMES

Harald Gullichsen

### LES PROBLÈMES DU VEGLIOTE<sup>1</sup>

Jusqu'à 1898, on parlait dans l'île de Krk dans l'Adriatique, au sud de Rijeka (Fiume), un dialecte roman, appelé par les romanistes «végliote», l'île étant nommée Veglia en italien. L'un et l'autre nom sont d'origine latine: Krk < *Curicta*, Veglia < *Vikla* < *vet(u)la* 'vieille' dans *civitas vetula* 'la vieille cité'. Le nom de la ville a donc servi à désigner l'île elle-même.

La slavisation de l'île de Veglia a eu lieu entre les VII<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles, tandis que dans la zone de Raguse (Dubrovnik), la domination slave n'a commencé que bien plus tard.

Selon Žarco Muljačić (1963:1189), la domination de Venise (*il dominio veneto*) ne se consolidait en Veglia qu'en 1480, (mais elle avait commencé en 1000 par une attaque de la flotte vénitienne entraînant la soumission des villes depuis Krk jusqu'à Raguse; voir Foretić 1987:487).

A Raguse cependant cette domination vénitienne avait commencé dès 1205. Le vieux parler roman de Veglia a donc subi l'influence du vénitien presque 300 cent ans plus tard que celui du littoral méridional et dans une bien moindre mesure.

Il semble remarquable que, dans une symbiose latino-slave datant du VII<sup>e</sup> siècle, le végliote ait pu survivre, dans une île totalement croatisée, jusque vers la fin du siècle dernier, tandis qu'à Raguse, le dalmato-roman s'est éteint vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, après des efforts pathétiques pour le conserver au moins comme langue officielle dans les débats des

<sup>1</sup> Les sources des études du dalmate sont assurées par l'infatigable travail bibliographique du professeur Žarco Muljačić. «Bibliographie de linguistique romane. Domaine dalmate et istriote avec les zones limitrophes», publiée dans la *Revue de Linguistique romane*. Pour la période 1905-1966 dans le vol. 33, 1969, pp. 144-167; 356-391. Pour la décennie 1966-1976 v. RLiR 45, 1981, pp. 158-214; pour la deuxième suite 1976-1987 v. RLiR 52, 1988, pp. 183-239. Pour la période 1987-1996 v. RLiR 1998, pp. 183-223 avec des *Addenda* et *Corrigenda* et des *Œuvres sous presse* (1998) ainsi qu'un index des auteurs. Ces bibliographies comportent plus de 2200 titres.



conseils municipaux. Mais partout les dalmatophones étaient naturellement bilingues, les dialectes croates ayant joué le rôle de superstrat depuis des siècles.

Le végliote constituait avec les autres parlers dalmato-romans un complexe linguistique assez vaste, étudié d'abord par M. G. Bartoli qui, en 1906, publia son œuvre fondamentale, *Das Dalmatische. Altromanische Sprachreste von Veglia bis Ragusa und ihre Stellung in der Apennino-Balkanischen Romania* (1906).

Bartoli avait pu rassembler des documents écrits en végliote, des listes de mots, etc., et avant tout, il avait pu transcrire l'idiome du dernier dalmatophone, Antonio Udine (Tone Udayne, surnommé Burbur), disparu tragiquement dans un accident en 1898.

Pour toutes les tentatives en vue d'établir une classification typologique des langues romanes, le végliote est d'une haute importance parce qu'il occupe une position intermédiaire entre les deux aires occidentale et orientale de ces langues. Le végliote peut donc être regardé dans une certaine mesure comme une «langue-pont». C'est dans cette perspective que Th. Ferguson arrive à la conclusion générale: «There is certainly no discernible East-West division in Proto-Romance vowel development». Nous essayons par la suite de voir le bien-fondé de cette affirmation et dans quelle mesure elle cadre bien avec la conception de cette *Romania continua* dont A. Alonso (1951:113-126) s'était fait le champion.

On peut prétendre qu'il est possible d'esquisser l'existence d'une romanité allant du canton des Grisons (Suisse) par les vallées dolomitiques (de Gherdeina, de Fassa, de Fiemme, d'Ampezzo) jusqu'au Frioul, et qui se prolongeait autrefois jusqu'aux côtes de l'Istrie et à celles de la Dalmatie jusqu'à Raguse (Dubrovnik).

Mais il faut peut-être voir le végliote dans une perspective encore plus ouverte! Des savants<sup>2</sup> ont montré non seulement qu'il existe en Istrie des couches linguistiques superposées: ancien dalmate, dalmato-frioulan, vénitien, italien (auxquels il faut ajouter l'istro-roumain, près de Šušnjeva, sur la côte orientale de la péninsule), mais qu'il est possible de discerner aussi une Romanie du nord-est distincte à la fois de la Romanie occidentale et de la Romanie orientale.

Kuhn (1951:156) appelle la région en question «une véritable zone de partage climatique» (*eine wahre Wetterecke der Romania*), où l'on peut prendre en considération «un parler roman tôt éteint» (*eine früh er-*

<sup>2</sup> E. Kranzmayer et G. Bonfante; voir Kuhn 1951:91-100.

*loschene Mundart*). Cette région, cette *Romania submersa*, serait la province romaine de Noricum (la partie sud-est de l'Autriche: Kärnten et Steiermark) et la Pannonie (l'Hongrie) d'où le flot des avares se dirigeait vers la côte adriatique, laissant intactes seulement quelques îles. La domination avare fut brève, puisque ces tribus furent vaincues par les croates dès la première moitié du VII<sup>e</sup> siècle.

Dans la zone côtière de l'Adriatique orientale vivaient donc des ethnies assez hétérogènes, mais les descendants des colons romains, appelés souvent *Latini* (plus tard *Romanoi*, *Rwmanoi*), conservaient leur langue, dénommée plus tard «ancien dalmate», tant dans les villes comme Zadar, Split (Spalatum) et Raguse, que dans les villes des îles de Krk, Cres et Rab. «Avant la slavisation, leur population représentait les derniers restes de la latinité dalmates, submergée ou dispersée par la grande migration des peuples» (Muljačić 1970:400). La population des îles avait été croate dès le X<sup>e</sup> siècle, «au moins hors des murs des cités» (Foretić 1987:487). Toute cette région était «d'abord sous le pouvoir de l'exarchat de Ravenne et fait partie plus tard du thème de Dalmatie» (Vinja 1967:203-223).

D'ailleurs le nom même de *Dalmatia* désignait au cours du Moyen Âge des étendues géographiques et administratives très variées. (Il y a eu aussi une scission entre *Dalmatia superior* (depuis Veglia jusqu'à Raguse (Dubrovnik) et *Dalmatia minor*, depuis Kotor jusqu'à Scutari en Albanie; voir Foretić 1987:487).

De cette romanité disparue, le végliote parlé, tel qu'il a été transcrit par Bartoli, est donc le seul témoin bien documenté, tandis que de Raguse on n'a que des sources écrites en latin, avec quelques mots dalmato-ragusains, documents auxquels Žarco Muljačić et d'autres ont consacré de sérieuses études.

Il n'est peut-être pas superflu d'indiquer très brièvement la situation géo-linguistique du végliote, c'est à dire tout simplement ses aires limitrophes: le frioulan et l'istriote.

Au moyen-âge, le frioulan s'étendait beaucoup plus loin vers l'Est et avait pour centre la vieille ville impériale d'Aquileia (fondée en 180 avant notre ère), devenue plus tard archevêché et centre d'une latinité qui s'étendait le long des côtes de l'Istrie. Il n'est donc pas exclu qu'il y ait eu une aire linguistique allant du canton des Grisons (Suisse) jusqu'à la côte dalmate. Mais pour G. B. Pellegrini (1977:224), le maître des études frioulanes, les choses se présentent autrement. Pour lui, le frioulan est l'héritier de la latinité de Noricum:

Je ne veux pas exclure, par un préjugé, l'hypothèse d'un reflux de latinité de Noricum ou de latinité danubienne dans notre Frioul.

Et plus explicitement encore:

La latinité de Noricum se fonde de fait certainement sur des éléments d'émanation d'Aquileia (aquilese) [ ... ] La latinité frioulane serait donc une espèce de *caval di ritorno* (Aquileia > Noricum > Aquileia).

Le frioulan et les dialectes istro-romans ont fait l'objet aussi de nombreuses études de Maria Iliescu.

Or, ce qui a frappé l'auteur du présent article, c'est précisément la correspondance entre les parlers dolomitiques et le frioulan, ce qu'avait souligné aussi Alwin Kuhn (1951:156), qui parlait d'une «proximité linguistique» entre ces parlers et le frioulan.

Mais à présent personne ne conteste, à ce que je sache, l'autorité de Pellegrini. Cependant, la «théorie rhéto-frioulienne» a longue vie! Selon Antonio Ive (1900/1975), le premier linguiste à avoir étudié, vers 1900, les dialectes de l'Istrie, ceux-ci étaient d'origine frioulane, et le plus grand expert de ces parlers de nos jours, Pavao Tekavčić (1986:30) écrit à ce sujet:

Et le frioulan? Même si nous n'acceptons naturellement plus aujourd'hui les idées de A. Ive et de Cl. Merlo sur le caractère ladin ou du moins partiellement «ladin» des dialectes istro-romanes, il faut néanmoins tenir toujours présente la constante influence frioulane en Istrie, de l'époque du patriarcat d'Aquileia jusqu'aux temps modernes.

Le savant E. Blasco-Ferrer (1987:111) est arrivé à la conclusion que le «diasystème» istriote se présente «come una *lingua-puente* fra la Romania meridionale conservativa e la Romania centrale innovativa», tandis que Gustav Ineichen dans son article «Bemerkungen zur Stellung des Istriotischen» (1987) souligne que la scission entre une romanité occidentale et une romanité orientale reste un fait absolu. Pour lui l'istriote est « ... – bei allen Eigenentwicklungen und Interferenzen – ursprünglich west-romanisch.» (ib.121).

Après ces brèves indications (malheureusement sans documentations linguistiques à l'appui, ce qui aurait dépassé les limites de cet article) sur les aires linguistiques entourant le végliote, il faut voir plus en détail sa structure phonématique, et plus particulièrement la diphtongaison, qui lui assure une place à part dans la famille des langues romanes. (Pierre Swiggers (1987:289-299) écrit que le vocalisme du végliote «n'a guère livré ses secrets» – et d'énumérer, dans une note, le nombre élevé de romanistes qui s'en sont occupés).

La théorie de Bartoli (1906 I: col. 272-308) voulait qu'il y eût un rapport étroit entre le dalmate et les parlers des Abruzzes et de la Pouille: «un apennino-balkanique» et selon Tagliavini (1965:1189) cette théorie a été adoptée par la plupart des savants. Pourtant, dès la parution de l'œuvre de Bartoli, certains s'y sont opposés, dont notamment Clemente Merlo (1907-1910a-1910b) qui, dans une polémique amère avec Bartoli, a maintenu que le dalmate est un «pont» entre le groupe rhéto-roman et le roumain. Et plus près de nous, Žarco Muljačić (1965:1189) appelle «l'illyro-roman» de Bartoli «une construction chimérique».

Le point de départ de l'intérêt que nous avons porté au végliote était précisément l'idée qu'il serait un «pont» entre la romanité occidentale et celle balkanique (roumaine) et, partant, un argument en faveur de la *Romania continuua*.

Le dalmate conserve, il est vrai, les sourdes intervocaliques (*tuo-t-a*, *ka-t-aina*, *krau-k* < *cruce*), comme le roumain (*tată*, *capul*, *focul*), ce qui permet de parler d'un «pont linguistique», le liant au roumain. D'autre part, le développement des voyelles défend d'adopter ce point de vue: en effet, le dalmate présente, diachroniquement, la fusion caractéristique des langues romanes occidentales de l'/ō/ long et de l'/u/ bref du latin classique devenus /o/ fermé en latin tardif; p. ex. *flore* > a. fr. *flour* (fr. mod. > *fleur*), *gula* > a. fr. *gole* (fr. mod. *gueule*), tandis qu'en roumain il y a fusion de l'/ō/ long et l'/o/ bref, p. ex. *nod* < *nōdum*, comme a. roum. *more* < *\*morit* (roum. mod. *moare*) aussi bien que de l'/ū/ long et l'/u/ bref, p. ex. *fură* < *fūrat* 'il vole' comme *gură* < *gula* 'bouche'. Les points de départ des vocalismes dalmates et roumaines sont donc tout à fait différents. Cela est confirmé par Žarco Muljačić (1970:405):

«La fusion des phonèmes latins /ē/ et /ī/ en /e/; /ō/ et /ū/ en /o/ oppose le vocalisme végliote au vocalisme roumain et le classe dans le système «italique».

L'évolution postérieure du végliote l'éloigne cependant du système occidental, cf. *fiaur*, fr. *fleur*, it. *fiore*. Mais Muljačić (1967:26) souligne que dans la latinité balkanique, le dalmate et le roumain étaient à l'origine très proche l'un de l'autre, mais qu'ils se sont ensuite éloignés de leur base commune. Il en tire trois conclusions: dont la deuxième et la troisième sont celles-ci:

... daß zwischen der sogenannten Ost-und Westromania keine chinesische Mauer besteht und 3. daß es unter den Sprachen der selben Romania (wie bei dem Dalmatischen und dem Rumänischen) zu einer Spaltung kommen kann.

Cette «scission» concerne évidemment le développement vocalique dont nous venons de parler. Il semble donc justifié après tout de regarder le végliote comme un «pont linguistique» – pont écrasé, il est vrai.

Pour donner aussitôt une idée de ce que fut le végliote, nous présentons ici un extrait de l'œuvre de Bartoli (avec en face une «traduction» en français):

Jú sái Tuóne Udáina de saupranáum Búrbur de jéin sin-cuónta siapto, féilg de Fràne Udáina, che, cun che el sant muárt el tuóta el avaja setuónta siápto jéin. Jú jái nascóit inté la cuósa del nuómer triánta, de la cual se venája a la basálca, e náun fóit tuónt a luntún la mája cuósa. Fóit dik puás a luntún. Cunche jú jéra jáun de dik-duát jéin, jú jái duót el prinsíáp de zar fúre de la mája cuósa, a spuás con certján troki et troke.

Je suis Antoine Udine, au surnom Burbur d'ans cinquante-sept, fils de François Udáina, qui, quand (il) est mort le (son) père il avait septante-sept ans. Je suis né dans la maison du numéro trente de laquelle on venait à l'église, et non fut tellement à loin ma maison (Elle) fut à dix pas de distance. Quand j'étais jeune de dix-huit ans, j' ai commencé de sortir de ma maison pour rôder avec certains garçons et (certaines) jeunes filles.

Voici quelques éléments pour faciliter la lecture du texte:

*saupranaum*, cf. it. *soprannome*; *jein*: 'ans', prosthèse de /j/ devant voyelle; *tuota*: 'père', cf. roumain *tată*; *nascóit*: < lat. *\*nascūtum* pour *natum* 'né'; *cuósa*: cf. it. *casa* 'maison'; *basálca* < lat. *basilica*, cf. roum. *biserica*, sursilv. *baselgia* 'église'; *jaun* < lat. *juvenis* 'jeune'; *dikduat*: < lat. *decem* + *octo* (> *uat*) 'dix-huit', mais 'huit': *guapto*; *duot el prinsíap*:

donné le commencement, commencé'; *zar*: *z* + *ire* > *zar* 'aller'; *fure* < lat. *foris* 'hors'; *a spuás*: cf. it. *andare a spasso* 'se promener'; *troki*, *troke*: 'garçons et jeunes filles': deux mots serbo-croates.

### LE VOCALISME DU VEGLIOTE

Le vocalisme du végliote est dominé par la diphtongaison à tel point qu'il se distingue de tous les autres idiomes romans. v. Wartburg (1971:186-187) dit à ce propos (cité ici d'après la version espagnole de l'«Ausgliederung»): «Una diptongación extraordinariamente intensa, así como una diferenciación, nos sale al paso en Veglia» et quelque chère que lui fût sa théorie germanophile, il doit admettre, en suivant, que là au moins «los germanos no pudieron haber tenido papel alguno».

Après avoir brièvement souligné l'influence des dialectes serbo-croates sur le dalmate du sud et même sur celui de Veglia, v. Wartburg constate que «las condiciónes vocálicas dalmáticas ... salen de nuestro campo de interes».

Dans ses quelques lignes consacrées au dalmate, un romaniste plus près de nous, Lorenzo Renzi (1976:166), caractérise la diphtongaison dalmate non seulement comme intense, mais comme «*sviluppatissima*»!

La plupart des diphtongaisons dalmates correspondent cependant à différentes phases de la diphtongaison que l'on peut constater dans les parlers rhéto-romans. Seulement, le végliote va plus loin en diphtonguant aussi les voyelles de fermeture extrême, latin /ī/ et /ū/: *amīcu-* > *amajk*, *lūce-* > *lojk*.

H. Weinrich (1958:195) dit à ce propos:

Die extrem geschlossenen Laute findet man nur selten diphtongiert. Die nördlichsten Mundarten Italiens die diese Diphtongierung haben, sind die von Sant'Arcangelo und Bellaria, beide in der Umgebung von Rimini gelegen. Sie schliessen in diesem Punkte an das Vegliotische an, wo ebenfals /ī/ und /ū/ diphtongiert werden: *rīpa* > *raipa*, *crūdu* > *kroit*.

Est-ce qu'on devine dans cette formulation un écho de la théorie de Bartoli? Comme on en devine aussi, ou plutôt constate, dans un article de P. Giovan Battista Mancarella (1987:271-288) où nous lisons en effet:

La présente contribution se propose de présenter, peut-être d'une manière excessivement analytique, la fracture (brisure) vocalique telle qu'elle est documentée dans toutes les aires

centrales adriatiques (*in tutto il focolaio adriatico*) depuis les attestations du dialecte de Veglia jusqu'aux plus récentes attestations des dialectes des Abruzzes, du Molisano(?), de la Lucanie et de la Pouille». (Trad. du texte italien)

Mais à l'avis du célèbre expert du dalmate (et des aires limitrophes ainsi que de l'italien, du croate et de la linguistique romane en général), le professeur Ž. Muljačić, on ne peut pas expliquer l'évolution du vocalisme végliote par les tendances romanes autochtones seulement, l'impact croate et puis l'impact vénitien doivent être évalués (communication personnelle). Les problèmes impliqués par ce point de vue sont malheureusement hors de la compétence du profane qu'est l'auteur du présent article, dont le but très simple est de signaler l'existence d'un idiome à la marge des grandes langues nationales de la *Romania*. Nous devons nous contenter de signaler un article important (1965:1185-1194) du savant mentionné, dont nous ne citerons que le passage suivant:

... il veneziano che a Ragusa ebbe ancora il tempo di poter influire decisivamente sul raguseo, giunse a Veglia troppo tardi e vi esercitò una modesta influenza, soprattutto lessicale ...

Nous présentons ci-dessous d'abord un tableau synoptique permettant au lecteur de se faire une idée plus détaillée de l'évolution particulière qu'ont connue en végliote les voyelles accentuées du latin. «Les diphtongues du végliote sont à décrire comme des séquences de voyelle + semi-consonne (ou semi-consonne + voyelle): /a/+ /j/, /j/+ /a/... etc.» (Swiggers 1987:295). En guise d'introduction au schéma, nous devons peut-être faire observer que par le terme «diphtongaison» nous entendons ici: 1) la diphtongaison au sens large, c'est à dire l'évolution des /ɛ/ et /ɔ/ ouvertes du protoroman en /jɛ/ et /wɔ/ (p. ex. *pede(m)* > fr. /pje/ *pied*, *core* > it. *cuore* 'cœur', évolution qui s'est produite par prolongation de la voyelle: [ɛ] > [eɛ] > /jɛ/, [ɔ] > [oɔ] > /wɔ/) aussi bien que la «fracture» (brissure) des voyelles fermées /e/ et /o/ en /ej/ et /ow/, p. ex. lat. *fide(m)* > /fej/ > moyen fr. /fwɛ/ > fr. mod. *foi* /fwa/; *flōre(m)* > /flure/ > a. fr. *flour* (fr. mod. *fleur*). La diphtongaison *strictu sensu* aboutit toujours à des diphtongues ascendantes tandis que la brisure donne des diphtongues descendantes et elle a pour cause d'autres phénomènes que la prolongation des voyelles. Ici nous ne faisons donc pas la distinction.

Les réflexes végliotes des voyelles accentuées latines:

La. En syllabe libre

Lat. class.	ī	ĩ ē	ě	ā a	ō	ō ō	ū
Lat. tardif.	i	e	ɛ	a	ɔ	o	u
Refl. Vegl.	(/e/>/ej) /aj/	(ej/>) /aj/	/i/	1) /wo/ 2) /u/	/u/	/aw/	/oj/
Exem- ples	<i>amīcu-</i> > <i>amaik</i>	<i>mēcū-</i> > <i>maik</i>	<i>caelu-</i> > <i>čil</i>	1) <i>casa-</i> > <i>cuósa</i>	<i>focu-</i> > <i>fuk</i>	<i>hōra-</i> > <i>jaura</i>	<i>flūme(n)</i> > <i>floim</i>
	<i>die-</i> > <i>dai</i>	<i>catēna-</i> > <i>kataina</i>	<i>decem</i> > <i>dik</i>	<i>tatā</i> > <i>tuota</i>	<i>iocu-</i> > <i>juk</i>	<i>vōce-</i> > <i>bau</i>	<i>lūce-</i> > <i>loik</i>
	<i>venītu-</i> > <i>venait</i>	<i>fide-</i> > <i>faid</i>		2) <i>pratu-</i> > <i>prut</i>  <i>clave-</i> > <i>kluf</i>	<i>locu-</i> > <i>luk</i>  <i>foris</i> > <i>fur</i>	<i>cruce-</i> > <i>krauk</i>	<i>lūna-</i> > <i>loina</i>

Il ressort du tableau que l'aboutissant de /e/ fermé (lat. ē, ĭ) est le même en végliote qu'en rhéto-roman et en moyen français, à savoir /ej/ dont le premier élément s'est ouvert d'un degré: /aj/, comme en bas engadinois (/najr/ 'noir', /sajra/ 'soir', /najf/ (cf. a. fr. /nejf/ 'neige'. Pour /ī/ il faut supposer une phase intermédiaire /e/ qui a suivi le même développement que l'/e/ fermé: /ej/ > vegl. /aj/, donc *amīcu-* > /amajk/. De même /oj/ présuppose une phase /ū/ > /o/ > /oj/ (*lūce-* > /lojk/. Les aboutissants de /ɛ/ et de /ɔ/ sont, dans les langues à diphtongaison: /jɛ/ et /wɔ/, éventuellement suivi de monphtongaison: *pede-* > /pje/, *focu-* > it. *fuoco*, esp. *fuego*, fr. *feu* /fø/, mais en végliote on a /i/, respectivement /u/ en syllabe ouverte: *cil*, *luk*. Ferguson (1975) explique ces résultats par l'existence de triphthongues à partir des deux résultats normaux de la «diphtongaison romane»:

ě > /ɛ/ > /jɛ/ > /jej/ > /i/: *caelu-* /kɛlu/ > /čil/  
ō > /ɔ/ > /wɔ/ > /wow/ > /u/: *locu-* /lɔku/ > /luk/

Toute voyelle reçoit dans la syllabe ouverte une semivoyelle ("off-glide") homorgane, soit /j/ pour les voyelles antérieures, soit /w/ pour les voyelles postérieures (vélares). Pour les voyelles ouvertes, cette semivoyelle se combine donc avec la

diphtongue qui en résulte: /je/ > /jej/, /wo/ > /wow/, d'où les monophtongues /i/ et /u/.

1b: En syllabe entravée

Lat. class.	ī	ĩ ē	ě	ā a	ō	ō ũ	ū
Lat. tardif	i	e	ε	a	ɔ	o	u
Réfl. végl.	/e/	/a/	/ja/	/wa/	/wa/	/u/	/o/
Exemples	<i>dīc(e)re</i> > <i>dekro</i>	<i>crēscere</i> > <i>kraskro</i>	<i>hibernu-</i> > <i>inviarn</i>	<i>parte-</i> > <i>puarte</i>	<i>dossu-</i> > <i>duas</i>	<i>bucca-</i> > <i>buka</i>	<i>nūllia-</i> > <i>noja</i>
	<i>filiu-</i> > <i>felj</i>	<i>lingua-</i> > <i>langa</i>	<i>fiesta-</i> > <i>fiasta</i>	<i>substan-</i> > <i>tia-</i> > <i>sostuan-</i> > <i>za</i>	<i>nocte-</i> > <i>nuat</i>	<i>sōr(i)ce-</i> > <i>surko</i>	
		<i>basil(i)ca-</i> > <i>basalka</i>	<i>persu-</i> > <i>piars</i>		<i>porcī</i> > <i>puarch</i>		
			<i>bellu-</i> > <i>bial</i>		<i>octo</i> > <i>wapto</i>		

Le tableau suivant récapitule, dans une autre formule, l'évolution des voyelles en syllabe libre (voir 1a):

PROTOROMAN		VEGLIOTE				PROTOROMAN	
voyelle fermée	voyelle ouverte	phase interm.	réfl. final	réfl. final	phase interm.	voyelle ouverte	voyelle fermée
/i/		/ej/	/aj/	/aj/	/ej/		/e/
<i>amiku</i>		<i>amajk</i>	<i>katajna</i>				<i>katena</i>
	/u/	/u/ /uj/ /oj/	/aw/ /ow/				/o/
<i>luke</i>		<i>lojk</i>	<i>krauk</i>				<i>kruke</i>
	/ε/	/i/	/u/			/ɔ/	
	<i>dēke</i>	<i>dik</i>	<i>luk</i>			<i>loku</i>	

Les aboutissants des mêmes voyelles dans la syllabe *entravée* ressortent du tableau 1 b et nous les récapitulons brièvement:

- i > /e/: *dīc(e)re* > *dekro* 'dire'
- u > /o/: *nūllia* > *noja* 'personne'
- e > /a/: *basil(i)ca-* > *basalka* 'église'
- o > /u/: *sōr(i)ce-* > *surko* 'souris'

Les phonèmes du véglote /u/ et /wa/ ont donc des origines différentes:

- /a/ en syllabe ouverte /pratu/ donne /u/: *prut* 'pré'. (1a)
- /ɔ/ en syllabe ouverte /loku/ donne /u/: *luk* 'lieu'. (1a)
- /o/ en syllabe fermée /sorku/ donne /u/: *surko* 'souris'. (1b)
- /ɔ/ en syllabe fermée /dossu/ donne /wa/: *duass* 'dos'. (1b)
- /a/ en syllabe fermée /parte/ donne /wa/: *puarte* 'part'. (1b)

La question de savoir si le véglote appartient au rhéto-roman, comme le voulaient Ascoli, puis Clemente Merlo, ou au groupe établi par Bartoli (l'apennino-balkanique) est un problème pour spécialistes (voir ci-dessus) et que l'on ne peut qu'effleurer dans le cadre étroit de notre exposé sommaire.

Toujours est-il que les correspondances avec la Pouille et les Abruzzes semblent très restreintes sauf pour la diphtongaison de /i/ et de /u/, cf. ci-dessus Weinrich.

Mais les réflexes diphtongués de ces deux voyelles se trouvent aussi dans l'istro-frioulan (*spica* > *speiga*, *vīta* > *veida*; cf. Ive 1900/1975) et, en gros, au-delà de l'istro-frioulan la parenté avec le rhéto-roman saute aux yeux en ce qui concerne les voyelles ouvertes du protoroman, comme le montrent les tableaux suivants:

Lat. class.: /e/	protoroman: /ε/	
	syllabe ouverte:	syllabe fermée:
Ex.	<i>decem, caelum</i>	<i>ferrum, festa</i>
Véglote	/i/ – <i>dik</i>	/ja/ – <i>fjar, ffasta</i>
Frioulan	/i/ – <i>dīs, cīl</i>	/je/ – <i>fiēr, fieste</i>
Sursilvain	/ié/ – <i>diesch, tschiel</i>	/ié/, /já/ – <i>fier, fiasta</i>

Lat. class.: /o/	protoroman: /ɔ/	
	syllabe ouverte:	syllabe fermée:
Ex.	<i>focus, locus</i>	<i>mortu(u)s, dossu(s)</i>
Véglote	/u/ – <i>fuk, luk</i>	/wa/ – <i>muart, duass</i>
Frioulan	/u/ – <i>fūc, lūc</i>	/wa/ – <i>muart</i>
Sursilvain	/ju/ – <i>fiug, liug</i>	/ié/ – <i>miert (morts), diess</i>

Constatons sur la base de ces deux tableaux que le véglote diphtongue les voyelles ouvertes du protoroman en syllabe fermée (comme p. ex. le castillan, à l'opposé du français) et que les monophtongues /i/ et /u/ en syllabe ouverte sont les résultats de la simplification des diphtongues

protoromanes /je/ et /wo/, par une phase intermédiaire (/jej/ /wow/, comme nous l'avons dit plus haut d'après Ferguson.

En végliote, la structure syllabique ne détermine donc pas l'évolution des voyelles ouvertes /ε/ et /ɔ/, ni celles des voyelles fermées, comme nous l'avons déjà vu: nous rappelons que les réflexes de /i/ est /aj/, que celui de /u/ est /oj/, etc. Selon Hadlich, à qui se range Ž. Muljačić, les diphtongaisons végliotes seraient les résultats d'une influence serbo-croate. Cette langue ne connaissait pas la quantité consonantique, ce qui aurait amené la dégémination en végliote: /-tt-/ > /-t-/ , /-kk-/ > /-k-/ , /-pp-/ > /-p-/ , /-rr-/ > /-r-/ , /-ss-/ > /-s-/ , etc. La dégémination dans la Romanie occidentale était liée à la sonorisation des sourdes intervocaliques /p/, /t/, /k/, qui deviennent /b/, /d/, /g/ ou s'amuissent en /β/, /ð/, /ɣ/: *vita* > castillan /viða/, fr. /vi/. En végliote cependant il n'y a pas de lénition de ces consonnes: *tuota* < roum. *tată*, *fuc* < *focu-*, etc. Mais tout de même il y a eu dégémination et c'est elle qui, ici comme ailleurs, permet la diphtongaison: *fer-ru-* > *fe-ru-* > *fjer* > *fjar*, *dos-su-* > *do-su* > *duass*. Muljačić, de son côté, est d'avis que la diphtongaison dalmate a eu lieu avant la dégémination croate.

Ici il faut donc, comme pour n'importe quelle langue romane avec diphtongaison des voyelles entravées, présupposer un changement intervenu dans la structuration syllabique: *hibernu-* > *ivjernu* > *invjarn*, cf. cast. *invierno*, etc.

Dans la syllabe fermée, ce sont en végliote des nexus comme /-kr-/ , /-sk-/ , /-ng-/ , /-lk-/ qui n'admettent pas les diphtongaisons: *dīc(e)re* > *dekro*, *crēsc(e)re* > *kraskro*, *lingua-* > *langa*, *basil(i)ca-* > *basalca*, tandis que devant les nexus dont le premier élément est /r/, les voyelles se résolvent en diphtongues, p. ex. /-rn-/ , /-rs-/ , /-rk-/ , /-rt-/ : *hibe-rn-u-* > *invjarn*, *pe-rs-u-* > *piars*, *po-rc-u-* > *puarch*, *pa-rt-e-* > *puart*, *mo-rt-u-* > *muart*. Il faut ajouter /-st-/ et /-ss-/ : *festa-* > *fiasta*, *dossu-* > *duass*.

Quoi qu'il en soit, nous croyons qu'il faut prendre en considération la pression structurale qui a dû se faire sentir en végliote d'une manière particulièrement forte. Et on sait que la pression structurale s'exerce en principe pour sauvegarder les oppositions phonologiques menacées, mais nécessaires au fonctionnement du système.

Et précisément de ce point de vue, il semble que ce soit le végliote qui, parmi les langues romanes, ait le mieux réussi à les sauvegarder au moyen d'une différenciation vocalique sans pareille. Ainsi, d'un état où non seulement, dans la série postérieur /u/ et /o/ sont fonctionnellement

menacés, mais aussi l'opposition /a/ (= [a]) et /ɔ/ ouverte, la langue a créé des substitutions plus distinctes.

Ainsi l'opposition /ɔ/ ~ /o/ devient /u/ ~ /aw/, p. ex. *fuk* < *foku-* 'feu', mais *jaura* < *hōra-* 'heure'; de même /a/ ~ /ɔ/ devient /wo/ ~ /u/, p. ex. *tuota* < *tatā* 'père', mais *luk* < *locu-* 'lieu'. (Mais il y a aussi des fusions remarquables: /u/ provient aussi de /a/: *pun* < *pane-*, *prut* < *pratu-*.)

L'opposition faible entre /e/ et /ε/:

- /e/ ~ /ε/ > 1) /aj/ ~ /i/ (*kataina* ~ *dik*) en syllabe ouverte,  
mais: 2) /a/ ~ /ja/ (*kraskro* ~ *bial*) en syllabe fermée.

Il est vrai que nous n'avons pas osé établir la chronologie relative des évolutions individuelles des phonèmes en question (voyelles accentuées), mais l'essentiel est que selon Ferguson, il s'agisse d'évolutions intérieures qui n'obligent pas à chercher des explications extérieures au système, tandis que d'autres (Bartoli, Mancarella, Muljačić) pensent autrement.

Nous essayons de résumer dans les deux tableaux suivants l'origine des voyelles et des diphtongues du végliote telles que nous les avons exemplifiées dans ce qui précède:

#### Voyelles végliotes:

Protoroman:	/ε/, /i/	/ɔ/, /o/, /u/, /e/	
Latin	Végliote	Végliote	Latin
/aj/, /ē/, /ī/	/i/, /e/	/u/, /o/, /a/	/ō/, /ō/, /ū/, /i/
<i>caelu-</i> >	<i>čil</i>	<i>fuk</i>	< <i>focu-</i>
<i>decem</i> >	<i>dik</i>	<i>surk</i>	< <i>sōr(i)ce-</i>
<i>dīcere</i> >	<i>dekro</i>	<i>noja</i>	< <i>nūllia</i>
		<i>basalka</i>	< <i>basilica-</i>

Donc un système à trois degrés d'aperture, soit l'inventaire phonématique suivant:

i	u
e	o
a	

## Diphthongues végliotes:

Protoroman:	/i/, /e/, /ɛ/	/u/, /o/, /ɔ/, /a/	
Latin	Végliote	Végliote	Latin
/i/, /i/, /ē/, /ē/	/aj/, /ja/, /wo/	/oj/, /aw/, /wa/	/ǣ/, /ð/, /ð/, /ū/
amīcu- >	amajk	lojk	< lūce-
cēna- >	kajna	flojm	< flūme(n)
fide- >	fajd	jaura	< hōra-
centu- >	sjant	krauk	< cruce-
roum. tatǎ >	tuota	fuart	< forte-
		puart	< parte-

Les diphthongues végliotes se présentent donc ainsi:

wo	oj
wa	aw
	ja
	aj

Nous avons cité la conclusion générale de Th. Fergusson (1974:163): «There is certainly no discernible East-West division in Protoromance vowel development»

Sur la base des tableaux où nous avons essayé de présenter le résultat et en partie les phases intermédiaires de ce développement, nous voyons se dessiner les constatations sur lesquelles Ferguson a fondé sa conclusion: «subsequent alterations in Vegliotic structure obliterated the original distinction between open and closed syllable. This, in turn, necessitated the reinterpretation of the former open-syllable and closed-syllable patterns of vocalic evolution in terms of a single, integrated paradigm, with consequent blurring of the historical conditioning factors». (op. cit. 163).

Parmi les documents publiés par Bartoli dans *Das Dalmatische* il y a aussi une traduction en végliote du parabole du Fils prodigue (Luc 15) dont nous nous permettons de donner ici les versets 27-32, avec en face une traduction:

- 27) E jal lui respaust: Je tor- Et il lui répondit: Est rentré  
nuat to fruatro e to tuota ton frère et ton père (il) a  
el ja dermuat join vedel abattu un veau gras parce  
grass perca c al ju venait qu'il est venu (rentré) sain.  
suan.

- 28) E gliú se rabiud bin, e no Et lui se mit en rage et ne  
blaja entrur. El tuota voulait pas entrer. Le père  
donqua el venait fure e al donc est venu hors (est sorti)  
scomençut gliu preguar. et commença de le prier.
- 29) Ma el ju respauss, e el Mais il lui répondit et dit à  
daic a suo tuota: sant son père: sont (il y a) tant  
teinch jein, che ti je d'années que je t'ai servi (que  
servait, e no jai muai man- je te sers), et je n'ai jamais  
cuat de col che ti ha det, e manqué à ce que tu as dit, et  
no ti mi duat mui un tu ne m'as jamais donné un  
pedlo sapial che io me petit chevreau pour que j'en  
godeva en companeja coi jouisse en compagnie de mes  
mi amaich. amis.
- 30) Mua dapú che ju venait Mais depuis qu'est venu (ce)  
cost feil che al ju man- ton fils qui a mangé la  
ciuat la soa sostuanza propriété (son bien) avec les  
colle mulier del mond femmes du monde (avec les  
(colle putuane), te ja der- putaines), tu as abattu pour  
mut per jal el vedel grass. lui le veau gras.
- 31) Mu el tuota el ju det: feil Mais le père (il) a dit; Fils, tu  
siampre sante con maic, e es toujours avec moi et tout le  
tut el mi san tu. mien est à toi.
- 32) Ma jera de rassaun che se Mais il était de raison que se  
fasse fiasta perca cost to fasse fête parce que (ce) ton  
fruatro jera muat e gliú frère était mort et il est  
ressussituat, el jera piars ressuscité, il était perdu et il  
e el se recatuat. s'est retrouvé.

BIBLIOGRAPHIE<sup>3</sup>

- Alonso, A. 1951. *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid.
- Bartoli, M. G 1906. «Das Dalmatische. Altromanische Sprachreste von Veglia bis Ragusa und ihre Stellung in der Apennino-Balkanischen Romania» in *Schriften der Balkankommission. Linguistische Abteilung*. I-II.

<sup>3</sup> Œuvres et articles consultés lors de la première rédaction de l'article (fondé sur un cours donné en 1980), avec un nombre très réduit d'indications supplémentaires 1998 (empruntées surtout à *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Žarco Muljačić*, Hamburg 1987).

- Bartoli, M. G. 1910. «Dalmatia e Albania. Relazione sul quinquennio 1905-1910» in *Revue de dialectologie romane*, pp. 456-490.
- Bartoli, M. G. 1926. «Ancora Veglia e aree vicine» in *Archivio Glottologico Italiano*. XX, pp. 129-132.
- Battisti, C. 1962. *Le valli ladine dell'Alto Adige e i pensieri dei linguisti italiani sull'unità dei dialetti italiani*. Firenze.
- Blasco-Ferrer, E. 1987. «L'istororomanzo, una lengua-puente? Analisi tipologica e genetica della desinenza di 1<sup>a</sup> persona dell'indicativo» in *Festschrift für Žarco Muljačić*. Hamburg, pp. 101-114.
- Ferguson, Th. 1976. *A History of the Romance Vowel System through Paradigmatic Reconstruction*. Haag, Paris.
- Foretić, V. 1987. «Zur Geschichte der Romanen Dalmatiens im Mittelalter» in *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Žarco Muljačić*. Hamburg, pp. 483-503.
- Iliescu, M. 1972. *Le frioulan à partir des dialectes parlés en Roumanie*. Mouton, The Hague-Paris.
- Iliescu, M. 1987. «Les caractéristiques de la flexion synthétique des verbes réguliers en istro-roman en perspective romane» in *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Žarco Muljačić*. Hamburg, pp. 365-372.
- Ineichen, G. 1987. «Bemerkungen zur Stellung des Istriotischen» in *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Žarco Muljačić*. Hamburg, pp. 115-125.
- Ive, A. 1900 (1975). *I dialetti ladino-veneti dell'Istria*. Ristampa anastatica dell'edizione di Strasburgo, 1900. Arnaldo Forni Editore, Bologna.
- Kuhn, A. 1951. *Romanische Philologie I Teil. Die romanischen Sprachen*. Bern.
- Mancarella, P. G. B. 1987. «Frangimento vocalico nel dalmatico e nei dialetti dell'Italia meridionale» in *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Žarco Muljačić*. Hamburg, pp. 271-288.
- Marchetti, G. 1952. *Lineamenti di Grammatica Friulana*. Società Filologica Friulana. Udine.
- Merlo, C. 1907. «Dalmatico e latino. A proposito di una pubblicazione recente» in *Rivista di filologia e d'istruzione classica*, XXXV, pp. 472-484.
- Merlo, C. 1910a. «Ancora di dalmatico. Replica al prof. M. G. Bartoli» in *Annali delle università toscane*. XXX, pp. 1-24.

- Merlo, C. 1910b. «Veglioto e ladino» in *Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere. Rendiconti. Serie II. 1. Volume XIII*, Milano, pp. 271-281.
- Muljačić, Ž. 1965. «La posizione del dalmatico nella Romania (Per una classificazione dinamica delle lingue neolatine)» in *Actes du X<sup>e</sup> Congrès international de linguistique romane*. Strasbourg 1962, pp. 1189. Paris.
- Muljačić, Ž. 1967. «Die Klassifikation der romanischen Sprachen», in *Romanistisches Jahrbuch*, vol 18, pp. 23-37.
- Muljačić, Ž. 1971. «Dalmate» in Bec, P. *Manuel pratique de philologie Romane*. Paris.
- Pellegrini, G. B. 1972. *Saggi sul Ladino Dolomitico*. Bari.
- Renzi, L. 1976. *Introduzione alla filologia romanza*. Bologna.
- Rosenkranz, B. 1954. «Die Gliederung des Dalmatischen» in *Zeitschrift für romanische Philologie* LXXI, pp. 269-279.
- Spore, P. 1972. *La diphongaison romane*. Odense.
- Swiggers, P. 1987. «Le système phonologique du végliote» in *Slavia et Adriatica. Festschrift für Ž. Muljačić*. Hamburg, pp. 289-299.
- Tagliavini, C. 1959. *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna.
- Tekavčić P. 1986. «Lessicografia istororomanza ieri, oggi e domani» in *Revue de Linguistique Romane*. 50, pp. 5-35.
- Vidos, B. E. 1959. *Manuale di filologia romanza*. Trad. it. Firenze.
- Vinja, A. 1967. «Le Grec et le Dalmate» in *Zeitschrift für Balkanologie* vol. V, pp. 203-223.
- Weinrich, H. 1958. *Phonologische Studien zur romanischen Sprachgeschichte*. Munster.
- Wartburg, W. von 1950. *Die Ausgliederung der romanischen Sprachen*. Bern. (Citée ici d'après la version espagnole: *La fragmentación lingüística de la Romania*, Madrid 1971.)



## RINGENS HEMMELIGHET: ET HEDENSK ORDTAK MED ET FROMT BUDSKAP

Birte Stengaard

« ... *por afincamiento que me feziestes ove de poner en estos postremeros treinta proverbios algunos tan oscuramente que será maravilla si bien los pudieredes entender, si yo o alguno de aquellos a qui los yo mostré non vos los declarare; pero seet bien cierto que aquellos que parecen más oscuros o más sin razón que, desde los entendieredes, que fallaredes que non son menos aprovechosos que cualesquier de los otros que son ligeros de entender.*» Don Juan Manuel; *El Conde Lucanor, Quinta parte*.<sup>1</sup>

Sitat som det ovenstående rant meg i hu da jeg våren 1998 ved en tilfeldighet ble konfrontert med en innskrift i en gullring funnet på Tjølling prestegård i Vestfold i 1864. Ringen, som dateres til perioden 1100 - 1300, tilhører Universitetets Oldsaksamling (registreringssnr. C 3399) og er beskrevet i Hammervold (1997: 67, kat.nr. 84). Innskriften, som består av en kombinasjon av majuskler og minuskler, er som følger:

NIAG \* CnIVROmA

Det er åpenbart for enhver at vi her har å gjøre med et utslag av kjærligheten til det «subtile», den vanskelig tilgjengelige viten, som var på mote i høy- og senmiddelalderen, og som det ovenstående sitatet henviser til. Verken *NIAG* eller *CnIVROmA* lar seg med umiddelbart utbytte lese på en måte som kan kalles likefrem. Da jeg ble oppmerksom på innskriften, var imidlertid gåten delvis løst idet den siste delen *CnIVROmA* blir *AmORVInC*, eller *amor vinc[it]*, når den leses fra høyre mot venstre. Som Hammervold (*loc.cit*) sier: «Den er hentet fra det latinske ordspråket ‘*Amor vincit omnia*’, et uttrykk som kjennes fra Vergils *Bucolica* 10, 69: ‘*omnia vincit amor, et nos cedamus amori*’». For den første

---

<sup>1</sup> « ... og fordi I insisterte, måtte jeg blant disse tredve siste ordspråkene formulere noen så obskurt at det vil være et under om I kan forstå dem riktig hvis jeg eller en av dem som jeg har forklart dem til, ikke viser Eder hvordan, men I skal vite at de som ser mest obskure og uforståelige ut, når I har forstått dem, er de ikke mindre nyttige enn de som er enkle å forstå.» Don Juan Manuel levde fra 1282 til 1348.

delen var gåten foreløbig ikke løst. Etter å ha studert innskriften en tid, ble det imidlertid klart for meg at denne delen skal leses som kvinnenavnet *INGA*, noe som passet bra også ut fra klassifiseringen av ringen som en festering, dette i sin tur basert på lesningen av innskriftens annen del og dennes henvisning til den seirende kjærlighet. Også Hammervold antok at *NIAG* refererte seg til personnavn, f.eks. ett eller to sett initialer. Lesemåten *INGA* ble straks videreformidlet til rette vedkommende ved Universitetets Oldsaksamling.

Løsningen av «gåten» *NIAG Ø INGA* kunne man fort avskrive som det lite «subtile» anagram det er, hvis det ikke var fordi den som utførte kryptiseringen av navnet, hadde benyttet seg av en nøkkel som ligger skjult i innskriftens annen del: *CnIVROmA Ø amor vinc*. Ingen gåtefull viten er god med mindre den inneholder en nøkkel til forståelse som den innvidde kan benytte til å løse mysteriet og derved fravriste gåten dens innerste budskap. Det er dette jeg vil se nærmere på i det følgende.

En god gåte er som en lukket hage, men, som alle vet, har en slik hemmelig hage en inngang, og er den blitt riktig hemmelig, er inngangen igjengrodd. I vårt tilfelle er innskriftens andre del - *CnIVROmA*- å sammenligne med den låste porten : Først må den finnes i villniset, dvs. leses baklengs, dernest kan man, som Aladdin foran grottens dør, stå og undres over åpningmekanismen. Det er her Don Juan Manuela og andres syn på kunnskap kommer inn: Kun den som besitter den rette viten, vil kunne håpe på å finne nøkkelen «*será marabilla si bien los pudieredes entender, si yo o alguno de aquellos a qui los yo mostré non vos los declararé*» (*cit. supra*). I dette tilfellet ligger nøkkelen i ordspråket *amor vincit omnia*. Det er i denne forbindelsen påfallende hvordan denne delen av «mysteriet» i form av en omvendt lesing av de to første ordene i ordspråket lett lar seg løse i forhold til den andre overflatestrukturen *NIAG Ø INGA*. *CnIVROmA Ø amor vinc[it]* er altså den hemmelige hagens port. Nøkkelen til å åpne denne er det Don Juan Manuel og hans før- og samtidige ville kalle *sotileza*, eller «subtilitet»; den viten man må ha tilegnet seg for å regnes som en innvidd, eller klok person. I dette konkrete tilfellet synes denne «subtiliteten» å være kjennskap til ordspråkets fulle form, nemlig tilstedeværelsen av ordet *omnia* i innskriftens referanse, og dermed i innskriften selv. Når vi først vet dette, er ordet ikke vanskelig å finne, og måten vi benytter for å finne det gir oss en kodenøkkel til innskriften som nu lar seg benytte fritt: Vi er sluppet inn i den hemmelige hagen, vårt «Sesam» var *omnia*, og nu står det oss fritt å eksplorere dens innhold og skjønnhet. Hemmeligheten er, som de fleste vil ha skjønt, en kombinasjon av stavelses- og bokstavlesning og den lese måte som kalles *boustrophon*, en gammel og velkjent skriveteknikk i alle europeiske kulturer, altså vekselvis fra

## Ringens hemmelighet: et hedensk ordtak med et fromt budskap

venstre mot høyre og omvendt. Som *omnia* demonstrerer, dreier det seg altså om dels å kombinere stavelser i forskjellig retning i forhold til skriveretningen, dels om vekslende leseretning, dels om relevansen av kun enkelte bokstaver ut av det gitte hele:

(    leseretning)		
CnIVROmA	_nI__OmA	OmnIA
	1	
	2        3	

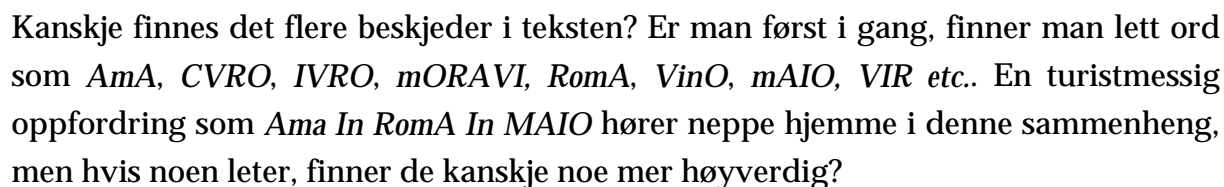
Som man kan se, leses stavelsen *Om* i normal leseretning fra venstre mot høyre. Generell leseretning for ordet er imidlertid på dette stadium speilvendt, dvs, fra høyre mot venstre. Neste stavelsen *nI* leses både som bokstavkombinasjon og som stavelse i normal leseretning venstre-høyre, og denne retningen fører oss til sluttbokstaven A, som, som vi skal se, danner utgangspunkt for en ny snuoperasjon i leseretningen.

Allerede her er det klart at innskriftens første del, *NIAG*, har et krypteringsprinsipp: Stavelsens leseretning bokstav + bokstav følger omvendt leseretning for ordet stavelse + stavelse:

( Ø ♦ stavelsesretning,	leseretning)	
	♦ ♦	
NIAG	NIAG	INGA
	1 2	

Vender vi så tilbake til A i *OmnIA* og med det som utgangspunkt igjen vender leseretningen mot venstre, finner vi ved hjelp av den ovenfor skisserte teknikken et ikke uventet budskap, for det ville jo være merkelig i vår middelalderske kontekst om det hele skulle dreie seg om et høyst jordisk og verdslig motto som det latinske ordspråket. Under dette ordspråket vil imidlertid den innvidde finne et kristent budskap som også løfter ordspråket opp i en åndelig dimensjon: *ora, ro[g]a: Vir[g]o Maria*. Dette fremkommer som følger, og innebærer en lesning C for /g/, et ikke ukjent prinsipp i romerske innskrifter: (\* viser første posisjon i neste ord)

	Ø	
CnIVROmA	_____RO__A	ORA
	1    2	
	*	
	Ø	
CnIVROmA	C_____RO__A	ROCA



Juan Manuel, Don. *El Conde Lucanor*. Ed. María Jesús Lacarra 1947<sup>24</sup>, Madrid: Espasa Calpe.

**SIM VOL MIDONS S'AMOR DONAR<sup>1</sup>.  
ALGUNOS COMENTARIOS ACERCA DE LA POESÍA TROVA-  
DORESCA**

**José María Izquierdo**

*Lleixant a part l'estil dels trobadors  
qui, per escalf, trespassen veritat  
e sostraent mon voler afectat  
perquè no em torb, diré el que trop en vós<sup>2</sup>*

La literatura medieval se caracteriza por el sincretismo tanto literario como filosófico-teológico. Dicha sincretización discursiva suponía un constante uso de la intertextualidad. Recordemos que la cultura occidental es una cultura del libro y que la medieval era una cultura del libro surgida de una profunda crisis. Erich von Richtofen<sup>3</sup> plantea que en la literatura medieval reaparece el sincretismo armonizando contrastes o aparentes paradojas y aspectos a primera vista contradictorios o antinómicos, transformando tales elementos en correspondencias integradas en una noción principal. Ahora bien, tal corpus sincrético, ya sea el constituido por las nuevas y antiguas materias literarias, ya sea el formado por las diversas manifestaciones de las corrientes religiosas hebraica, islámica o cristiana, casi nunca tendrá la misma fuerza significativa que cada uno de los elementos constituyentes por separado, diluyéndose en la ambigüedad y en la interpretación de unos textos que reproducirán la metáfora del palimpsesto. El autor medieval sólo alcanzará el éxito cuando en su estrategia comunicativa sepa combinar su

---

<sup>1</sup> *Si mi señora quiere darme su amor* verso que encabeza la estrofa VII del poema «Molt jauzens, mi prenc en amar» (Lleno de gozo, me pongo a amar...) de Guilhem de Peitieu (Guillermo de Aquitania). Ver en Guillermo de Aquitania. *Poesía completa*. Madrid, Siruela, 1983, p. 46.

<sup>2</sup> Ausiàs March. *Poesía*. Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 55.

Dejo el estilo de los trovadores,  
que por ardor exceden la verdad,  
y conteniendo, para no turbarme,  
mi deseo, diré lo que en vos hallo.

<sup>3</sup> Richtofen, Erich von. *Sincretismo literario*. Madrid, Alhanbra, 1981.

propia experiencia artística con materiales adquiridos por el escritor en su propia labor cognoscitiva.

En gran medida el elemento sincrético en la literatura no era más que un elemento activo de transformación de la propia sociedad medieval. Y, como componente del sentido común medieval, fue un esbozo constitutivo del pensamiento estético y epistemológico de la época. En otras palabras, el sincretismo no era más que una manifestación fundamental del carácter, en términos platónicos, «poiético» de la lírica medieval.

En la Edad Media, dado el carácter hegemónico del pensamiento teleológico y teológico, existía una profunda tradición muy arraigada de interpretación de los símbolos. De hecho el estudio y conocimiento de tales simbologías de orígenes culturales y religiosos diversos era básico tanto en la elaboración de los textos como en su lectura o interpretación. En gran medida se continuaba una tradición canónica de la Antigüedad que puede resumirse en la frase horaciana del «si escribo claro, escribo oscuro» que tanto gustara, siglos después, a los autores barrocos como Baltasar Gracián. La oscuridad e imprecisión eran características consustanciales de las obras artísticas y literarias medievales, confiriéndoseles, a través de esa oscuridad ambigua y polisémica, una aparente pseudo-estructura de obra abierta, donde se daba una interpretación de códigos por parte del lector oyente del texto literario. Será el «symbolic power»<sup>4</sup> del que hablaba Peter Dronke y al que se refirió el profesor Francisco Rico cuando comentó seis de los versos del prólogo a los *Lais* de Marie de France<sup>5</sup>.

Tanto el profesor Rico como Jürgen Baltrusaitis parecen estar de acuerdo al afirmar el carácter simbólico de la literatura y el arte medievales. Baltrusaitis nos informa acerca de las fuentes de lo fantástico-

---

<sup>4</sup> Dronke, Peter. *La individualidad poética en la Edad Media*. Madrid, Alhambra, 1981.

<sup>5</sup> Los versos los comenta en el estudio preliminar que le dedica al libro citado anteriormente de Peter Dronke en su página 19.

Custume fu as anciens  
Es livres ke jadis feseint  
Assez oscurement diseient,  
Pur ceus ki a venir esteient  
Ki peüssent gloser la lettre  
E de lur sen le surplus mettre.

Versos que recalcan el carácter oscuro, difícil, de los versos para que así las generaciones venideras pudieran incorporarle su propia exégesis. Marie de Francia. *Lais*. Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 30.

simbólico en el medievo europeo, fuentes de innegable importancia tanto en la poesía trovadoresca como en el «Roman breton» y por extensión en la novela de caballerías<sup>6</sup>.

Tres grandes repertorios han intervenido sucesivamente: primero, la antigüedad helenística; después el Islam seguido de cerca por el Extremo Oriente. Su acción se operó en el mismo sentido y espíritu [...] En un cierto sentido, el paganismo antiguo y el del Oriente contemporáneo se encontraron en una distancia igual de nuevo en Occidente.<sup>7</sup>

Así pues, en los siglos XII y XIII se dio un proceso de integración semántica que obedecía a distintas lógicas discursivas condensadas en torno al entramado de la poética trovadoresca. Desde la perspectiva de una sociedad feudalizada y cristiana se integraron elementos de la cultura helénica existentes ya en Europa, con otros provenientes del mundo islámico, del sufismo y del sustrato cultural celta. Uno de los productos característicos de tal amalgamamiento será la poética-erótica trovadoresca, pero también lo serán tanto el código moral de la caballería<sup>8</sup> como su expresión artística más acabada: la novela de caballerías.

Junto al fenómeno, practicado por los Padres de la Iglesia, del sincretismo religioso, ideológico y estético se dará también una primera salida a la luz de lo que podemos denominar como renacimiento de la autonomía del sujeto artístico en forma de individualidad poética. El surgimiento del autor será fundamental en la aparición de la poesía trovadoresca y del llamado «Roman breton», tanto por motivos socio-culturales como por las necesidades de un público conformado en torno al hecho estético literario de los trovadores y los propios factores temáticos y formales generadores de una siqué individualizada. Por otra parte los intereses particulares del propio autor, vinculado a alguna de las cortes medievales de la época, ayudaron a la reaparición de la individualidad poética. En el caso del «Roman breton» se explicita esa relación cortesana

---

<sup>6</sup> Junto a las estéticas románica y gótica de toda Europa, incluida la Noruega de los siglos XII al XIV.

<sup>7</sup> Baltrusaitis, Jurgis. *La Edad Media fantástica*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 45.

<sup>8</sup> Expresado posteriormente en forma de código moral en textos tan célebres como el del mallorquín Ramon Llull (1232-1316): *Llibre de l'Orde de Cavalleria*. Hay una edición en catalán en Barcelona, Edicions 62, 1980 y otra en castellano en Madrid, Alianza editorial, 1996.

en las «Matiere et san»<sup>9</sup> con las que se inician las, en su mayoría, obras novelescas de encargo.

Los poemas como *Farai un vers de dreit nien*<sup>10</sup> de Guilhem de Peitieu o *Tant ai mo cor ple de joya*<sup>11</sup> de Bernart de Ventadorn o *Be.m platz lo gais temps de pascor*<sup>12</sup> de Bertran Born son exponentes de una poética que se cimentaba en la manifestación de la propia individualidad de los poetas. Tal hecho se manifestará tanto en términos sociales, como grupo poético, en su práctica formal de poetizar en primera persona o con un yo poemático bien definido que contrasta con el anonimato épico, a pesar de usar arquetipos, códigos, bien conocidos en la época. Ambos elementos son materializaciones de un hecho que agrupa tanto a los novelistas bretones como a los trovadores provenzales y occitanos y a los peninsulares catalanes<sup>13</sup> o gallegos.

El Cantar de Gesta, aun siendo contemporáneo en muchos casos a las nuevas tendencias individualizadas, ya no podía expresar los valores de la sociedad ni por su forma ni por su contenido. Los cantos goliardescos planteados desde otra óptica, la grotesco-popular, no podían englobar los valores sublimes de la mixtificación amorosa y caballeresca ni popularizarse, dada la circunstancia de estar, como los «Carmina», escritos en su mayoría en latín. Por otra parte los «Speculum», la literatura hagio-

---

<sup>9</sup> Por ejemplo:

Puis que ma dame de Chanpaigne  
vialt que romans a feire anpraigne,  
[...] Del CHEVALIER DE LA CHARRETE  
comance Crestiens son livre;  
**matiere et san** li done et livre  
la contesse, ...

Chrétien de Troyes. *Le chevalier de la charrete*. Paris, Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1981, pp. 1-2, vv. 1-2 y 24-27. Subrayado nuestro. Una posible traducción sería la que aparece en la edición de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca en Chrétien de Troyes. *Lanzarote del lago o el caballero de la carreta*. Barcelona, Labor, 1976, p. 2: «Ya que mi señora de Champaña quiere que emprenda una narración novelesca [...] Empieza Chrétien su libro sobre El Caballero de la Carreta. Temática y sentido se los brinda y ofrece la condesa ... ».

<sup>10</sup> *Haré una poesía sobre absolutamente nada*. Ver en Riquer, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, Ariel, 1983, p. 105.

<sup>11</sup> *Tengo mi corazón tan lleno de alegría*. Ver en *op. cit.*, p. 372.

<sup>12</sup> *Me agrada el alegre tiempo de Pascua*. Ver en *op. cit.*, p. 740.

<sup>13</sup> Denominación basada en el origen del poeta y no lingüística ya que los trovadores de las zonas catalanas escribieron en provenzal sus canciones, no así los gallegos que lo hicieron en su lengua romance.



gráfica, entraba dentro de una concepción propagandística y moralizadora eclesiástica ajena a la finalidad de la nueva estética.

¿Qué ocasionó el cambio estético? Todo cambio de paradigma estético precisa de un sujeto activo y de su público. Sin un ser social constructor de una determinada representación, de un determinado imaginario, y sin un público interesado en tales cambios hubiera sido imposible la consolidación de tal cambio. El poeta y novelista sabían bien a quiénes se dirigían y cuáles eran sus intereses. Sabían que era un público ajeno a las «instintivas animalidades» de los campesinos, necesarios, en el esquema trifuncional<sup>14</sup> en el que se organizaba la sociedad feudal, para la creación de riqueza, pero incapaces de participar en la ritualización del amor y en la comprensión de la expresión estética del mismo.

Sed ne id, quod superius de plebeiorum amore tractavimus, ad agricultores crederes esse referendum, [...] Dicimus enim vix contingere posse quod agricolae in amoris inveniantur curia militare, sed naturaliter sicut equus et mulus ad Veneris opera promoventur, quemadmodum impetus eis naturae demonstrat.

---

<sup>14</sup> Fundamentado en san Pablo y su idea de la múltiple funcionalidad de los diversos órganos que componen la unicidad de un cuerpo que será muy utilizada en la Edad Media en forma de alegoría descriptiva del funcionalismo estamental orgánico por medio de la descripción de las partes del cuerpo humano, un ejemplo cercano será *Tale mot biskopene* (h. 1199) elaborado en tiempos, y bajo las órdenes, del rey Sverre (1177-1202). Hacia el 990 el abad Abbon de Fleury mencionará las ideas del padre de la Iglesia san Jerónimo (347-419) y su división de los cristianos en tres órdenes: monjes, clérigos y laicos añadiendo Abbon una distinción entre estos últimos: los «agonistae» o guerreros y los «agricolae» o campesinos. Pero será el obispo de Londres, Wulfstan, hacia el siglo XI, quien en un tratado sobre el «ministerium regis» mencione las tres categorías de hombres: «oratores», «bellatores» y «laboratores». División que se hará más y más compleja a medida que la sociedad se desarrolle. El trifuncionalismo estaba tan consolidado durante los siglos XI y XII que hasta en un cantar de gesta como el *Poema de Mio Cid* se empleará en labios de Asus González (hermano de los infantes de Carrión) para descalificar al héroe al ser este descendiente de maquileros y no de la vieja nobleza astur-leonesa:

Ya varones, ¿quién vio nunca tal mal?  
¿Quién nos darie nuevas de mio Çid el de Bivar!  
¡Fuesse a río d'Ovirna los molinos picar  
e prender maquilas, commo lo suele far.  
¿Quil' darie con los de Carrión a casar?

vv. 3377-3380.

[...], ipsos tamen in amoris doctrina non expedit erudire ne, dum actibus sibi naturaliter alienis intendunt, humana praedia, illorum solita fructificare labore, cultoris defectu nobis facta infructifera sentiamus.<sup>15</sup>

El resto de los autores – líricos o novelistas – eran también muy conscientes de dicha separación estamental, pero supieron, además, establecer otro tipo de diferenciación ajena a la que les imponía la rígida sociedad de la época: Ellos, los trovadores, tenían un oficio.

Es importante que la primera selección de público de nuestra historia literaria se planteara a partir de un criterio de conciencia estilística y que, a pesar de éste, prescindiera totalmente de la división habitual entre *litterati* e *illetterati*. El poeta revela enseguida una concepción de su obra como resultado de un ponderado trabajo artesanal, del calculo del *mot* y del *sonet*...<sup>16</sup>

La poética de los trovadores será, desde la individualidad, a pesar de los esquemas retóricos seguidos, de sus voces personalizadas bajo su firma, una poética de grupo. Grupo que se dirigirá a los poderosos en un principio, «socializándose» posteriormente por medio de los juglares. Grupo que aglutinará diversos grados estamentales unidos por el oficio<sup>17</sup> del «trobar».

---

<sup>15</sup> «Para que no creas que lo que tratamos antes sobre el amor de los plebeyos se refiere a los agricultores [...] Dijimos que es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal y como les enseña el instinto natural. [...]

no convendría enseñarles la doctrina del amor, pues mientras piensan en actividades ajenas a su naturaleza, sentiremos que las propiedades del hombre que acostumbran a fructificar gracias a su trabajo dejan de producir por falta de alguien que las cultive. » Andrea Capellani. *De amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona, El festín de Esopo, 1985, pp. 282-283.

<sup>16</sup> Varvaro, Alberto. *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona, Ariel, 1983, p. 169.

<sup>17</sup> Recordemos las palabras de Edgar De Bruyne acerca del denominador común de todas las definiciones medievales acerca del arte para comprender la necesidad trovadoresca del saber hacer sus poemas, la complejidad de su poética: «Todas las definiciones medievales del arte se resumen en un mismo tipo: el arte es un saber hacer». De Bruyne, Edgar. *Études d'esthétique médiévales*. Brugge, De Tempel, 1946, p. 37.

Para desarrollar la experiencia definitoria de las propias leyes del amor cortés, el trovador<sup>18</sup> – como oficiante individual e individualizado – buscará nuevos metros, nuevas formas de expresión poética.

Y así el refinamiento y la búsqueda de la novedad llegaron hasta tal punto que en poco más 2.500 poesías conocidas los trovadores idearon 885 esquemas métricos distintos, algunos muy difíciles<sup>19</sup>

Tal inflación técnica<sup>20</sup> supuso que, existiendo una poética común, se dieran grandes diferencias temáticas y formales entre los diferentes poetas. No podemos tomar como un bloque formalmente uniforme a los cuatrocientos sesenta poetas conocidos (y mucho menos si englobamos en el mismo a las «trobairitz»). Las poéticas «realista» de Bertran de Born, satírica de Peire Cardenal o biográfica como la del cantor de Loba, Peire Vidal, se diferenciarán entre sí, sin abandonar el modelo estamental, feudal de su lenguaje<sup>21</sup> ni la concepción platónica de la mimesis de «poiesis». Pertenerán a un grupo, pero salvaguardarán sus «voces».

---

<sup>18</sup> Denominamos trovador a la persona que compone versos en lengua vulgar creando una lírica en vulgar, mientras que poeta era el que los componía en latín. En este contexto el juglar será el cantor de los versos del trovador. Menéndez Pidal comenta «El tipo arcaico del juglar, como inferior socialmente al trovador, tiene con éste relaciones de dependencia. El juglar en las cortes es el que tañendo un instrumento, canta los versos del trovador» Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 16.

<sup>19</sup> Varvaro, Alberto. *Op. cit.*, p. 170.

<sup>20</sup> Citamos aquí las más importantes formas estróficas, como son la «Tensó» con su estructura apropiada para el debate amoroso o literario, la «Cansó» que se utilizaba en el canto al amor, el «Sirventés» que era una estrofa utilizada para la sátira, el «Planh» que muy apropiado para estructurar el canto funerario, la «Albada» o el «Alba» estrofa empleada para cantar el momento clave en que, al amanecer, deben separarse los amantes, la «Pastorela» esquema utilizado para cantar el encuentro entre un caballero, o trovador, con una pastora, la «Dansa» y la «Balada» compuestas para ser bailada o cantada respectivamente, y toda la serie de «cansós» de «croada», «l'ensuig», «l'escondit», «el somni» etc. ...

<sup>21</sup> Expresión de su tiempo y del vasallaje establecido entre el trovador y su dama. En ese sentido el concepto andrógino de «Midons» referido a la Dama es un buen ejemplo de la combinación de cortesía y feudalismo, emplear un término de origen feudal vasallático procedente del «Meus dominus», «Meu senyor», «Mi señor», para referirse a la Dama cantada. Para estudiar el lenguaje feudal de la poesía trovadoresca es recomendable leer las páginas 81 y 82 de la obra de Martín de Riquer *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, Ariel, 1983. En dichas páginas se comentan, por ejemplo, los términos de carácter feudal «Blendiment», «Cauzimen», «Bailia», «Bausía» y «Forisfacto».

Cerverí de Girona llamado también Guillem de Cervera (1259?-1285?), en su canción *Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros* es muy claro acerca de su propio oficio al que clasificará de *douz jornal* Guillem no dudará, molesto por ser interrumpido en el momento de la composición de una canción, en decir *Laxatz m'estar, seyner, que coblas fatz* no dudando en denominar *enujos*, molesto, al propio rey Jaume I el Conqueridor<sup>22</sup> si este le hablara cuando se encontrara en su *douz jornal*.

IV E tenria lo rey per **enujos**  
si·m sonava can faz tan **douz jornal**,  
ne·m tocava, qu'eu non ay plaser d'al;  
ans fora mortz si·l pesamen no fos.  
E dic a cels qui·m dizon: 'Que us pessatz,  
En Cerveri? Ajam qualque solatz',  
'Laxatz m'estar, seyner, que coblas fatz'.<sup>23</sup>

Tanto los autores occitanos y catalanes que practicaban el «Trobar leu» como aquellos que desarrollaban sus poéticas dentro de lo que se ha venido en llamar «Trobar clus» o «Trobar ric». Tanto los trovadores de los que conocemos sus vinculaciones con cortes de territorios en los que se desarrolló el catarismo<sup>24</sup> como aquellos que se mantuvieron en el campo de la ortodoxia de Inocencio III (1198-1216) desarrollaron su obra como expresión poética de una teoría del amor, de una erótica, de corte platónico en una época en la que en Europa, al norte del río Loira, se iniciaba la pujanza del pensamiento aristotélico.

Els valors morals i intel·lectuals són el signe d'aquesta comunitat.

---

<sup>22</sup> Jaime I el Conquistador (1208-1276), rey de Aragón.

<sup>23</sup> Citamos aquí la «Cansó»: *Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros*, nos referimos a la estrofa IV, versos 22 al 28:

Y tendría al rey por molesto  
si me hablara cuando hago tan dulce diario,  
o si me tocara, pues ninguna otra cosa me da placer;  
sino que ya estaría muerto si no fuera el ensimismamiento.  
Y a aquellos que me dicen: '¿En que pensáis,  
Cerverí? Tengamos algún solaz',  
les digo: 'Dejadme estar, señor, que hago coplas.'

Riquer, Martín de. *Op. cit.*, p. 1581. Subrayado nuestro.

<sup>24</sup> Mencionamos a cuatro de ellos Savaric de Mauleon (1180-1230), Raimon de Miraval (1191-1229?), Tomier e Palaizi (1199-1226?) y Raimon Escrivan (1218?).

A la base, hi ha certament un renovellament humanista de la cultura antiga. Aristòtil, traduït el 1127 a Palestina i entre el 1126 i el 1151 a Toledo, sota l'episcopat de Raimon de Sauvetat, és el gran afer del segle. Però l'Occitània sembla poc dotada per l'especulació filosòfica, sens dubte perquè li manca al sud del Loira els grans medis universitaris clericals, els quals, al Nord, permeten al pur pensament de fer un salt endavant amb Abelard i l'Escola de Chartres. El platonisme penetra, però no és repensat.<sup>25</sup>

Si antes hemos mencionado al agente discursivo, los trovadores, tendremos que comentar ahora la existencia de un público fundamentalmente femenino que fomentará la erótica-poética trovadoresca incardinándose como un elemento fundamental del código aristocrático de la caballería. Código que bebía de fuentes precristianas, pero que iba paulatinamente integrándose en el marco global del «Derecho romano» y sus materializaciones, de entre las que destacaba la denominada «Alegoría de las dos espadas».

Uterque ergo Ecclesiae, et spiritualis scilicet gladius, et materialis, sed is quidem pro Ecclesia, ille vero et ab Ecclesia exserendus: ille sacerdotis, is militis manu, sed sane ad nutum sacerdotis et iussum imperatoris.<sup>26</sup>

Compitiendo así con las teorías eclesiásticas de Bernardo de Claraval, y sus soldados de Cristo, en lo que será el origen de la novela de caballerías: el «Roman breton».

At vero Christi milites securi praeliantur praelia Domini sui, nequaquam metuentes aut de hostium caede peccatum, aut de sua nece periculum, quandoquidem mors pro Christo vel ferenda, vel inferenda, et nihil habeat criminis, et plurimum gloriae mereatur.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Lafont, Robert y Christian Anatole. *Historia de la literatura occitana*. Barcelona, Dopesa, 1973, p. 37.

<sup>26</sup> «la Iglesia puede poseer las dos espadas, la espiritual y la material. Esta para que la defiendan y la otra para usarla ella misma; una la esgrime únicamente el sacerdote, y la segunda el militar con el consentimiento del pontífice y por orden del emperador.» Bernardo de Claraval. *Obras completas. Tratados. Tratado sobre la consideración al Papa Eugenio*, vol. 2. Madrid, BAC, 1984, pp. 161-163.

<sup>27</sup> «Mas los soldados de Cristo combaten confiados en las batallas del Señor, sin temor alguno a pecar por ponerse en peligro de muerte y por matar al enemigo.

Como nos han mostrado, entre otros, Georges Duby y Emmanuel Le Roy Ladurie, la situación de la mujer a lo largo de la Edad Media se caracterizaba por ser el resultado del componente misógino<sup>28</sup> de la religión cristiana desde las conocidas tesis paulinas. Ahora bien, durante los siglos XII y XIII, se darán dos hechos históricos que fomentarán, por una parte la mala situación de las damas de la aristocracia, y por otra una cierta autonomía de parte de ellas. Por una parte la nueva visión eclesiástica del matrimonio convertirá a la Iglesia en administradora<sup>29</sup> de un sacramento vital para el desarrollo del poder de la aristocracia a través de la concentración de las «Marcas» por medio de las políticas matrimoniales de las casas de tal estamento quedando así reducido el papel de la mujer a mera moneda de cambio. Por otra las cruzadas<sup>30</sup>

---

Para ellos, morir o matar por Cristo no implica criminalidad alguna y reporta una gran gloria.» Bernardo de Claraval. *Op. cit.*, vol. 1, p. 503.

<sup>28</sup> Dos buenos ejemplos serán las iconografías de la mujer pecadora, danzando y con el pelo suelto de la portada de las Platerías (s. XII) de la catedral de Santiago de Compostela o la de la iglesia gótica del Salvador (1222) en Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Ejemplos hay muchos tanto en los textos literarios como en los dedicados a la filosofía, teología o medicina, veamos dos de ellos:

a) En el siglo VII san Isidoro de Sevilla (560-636) comentará: «el nombre de varón (*vir*) se explica porque en él hay mayor fuerza (*vis*) que en la mujer; de aquí deriva también el nombre de ‘virtud’» Isidoro de Sevilla. *Etymologiarum*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pp. 17-19.

b) El monje, y médico, benedictino Constantino el Africano (1015-1087) comentará en su *De coitu* (h. 1080): «Piensa Galeno que no tiene nada de extraño que el calor del testículo derecho y de la parte derecha de la matriz sea mayor que el del testículo izquierdo y de la parte izquierda de la matriz, ya que están próximos al hígado y se nutren de sangre más pura y limpia: por esta razón los miembros de la derecha engendran machos y los de la izquierda hembras.» *Constantini Liber de Coitu*. Enrique Montero Cartelle (ed.). Santiago de Compostela, Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela núm. 77, 1983, p. 107. Este último es un buen ejemplo de lo que sería una semiotización de los lados derecho e izquierdo tal y como estudiaron N. I. y S.M. Tolstoj en «Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos» en Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979, pp. 195-199.

<sup>29</sup> Iniciada tras el Sínodo de Sutri dirigido por el papa Clemente II (1046-47).

<sup>30</sup> A partir del concilio de Clermont (26.11.1095) se iniciará el movimiento de las Cruzadas promocionado por el papado. Urbano II tras la desgraciada aventura de Pedro de Amiens promulgará la primera de 1096 a 1099, la séptima y última tendrá lugar en 1270.

dejaban a tales damas al mando, por delegación de su señor y marido, de los señoríos.

Los trovadores no podían escapar a tal realidad, a pesar de que su función como intelectuales, y a través de su discurso incidían, remoldeándola, en la realidad social. En aquella época el rapto y violación de las mujeres era casi una realidad institucionalizada. Véanse los casos de las llamadas «Abadías de la juventud» o las propias afirmaciones del autor canónico del amor en la corte del rey capeto Felipe II (1165-1223), Andrés el Capellán, refiriéndose a las mujeres, no a la representación imaginaria de las damas aristocráticas, en el apartado «De amore rusticorum» de su *De amore*.

Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et, si locum inveneris opportunum, non differas assumere quod petebas et violento potiri amplexu.<sup>31</sup>

Los trovadores elaboraron un discurso poético de corte platónico dirigido a un público femenino aristocrático que financiaba su obra poética. La simbología mimética, la representación del amor casto, distante, la feudalización del sentimiento desde la precisa regulación del vasallaje del caballero hacia su «Midons» o Dama-Domina o la misma sublimación del sentimiento amoroso eran platónicos. Reelaboraron pues un canon del amor acorde con su época desde su propio interés artístico, de oficio. La mujer casada con un noble – y noble ella misma – recibía el poder del título de su marido, en otras palabras ostentaba el título por delegación. Ocupaba, por lo tanto, un lugar fundamental en el espacio simbólico y real del terreno político y social de la Edad Media: la Corte. La Dama, que no la mujer, representaba en el imaginario de la Corte la mediación por la que el caballero alcanzaría su identidad como tal

---

<sup>31</sup> «Si verdaderamente te llegara a atraer el amor con esas mujeres, alábalas mucho y, si hallaras un lugar oportuno, no te demores en tomar lo que desees y en poseerlas por la fuerza.» Andrea Capellani. *De amore. Tratado sobre el amor. Barcelona*, El festín de Esopo, 1985, p. 283. Utilizamos aquí una traducción diferente a la que acompaña al texto latino de la edición citada y más próxima, en cambio, a la edición inglesa aparecida en Andreas Capellanus. *On love*. London, Duckworth, 1982, p. 223. Ya que mientras en la edición española se traduce «eas pluribus laudibus efferre memento» como «guárdate de alabarlas demasiado», en la traducción inglesa se dice: «remember to praise them lavishly», pareciéndonos más correcta esta última.

aceptando, respetando y practicando las reglas de la caballería y por lo mismo las de la cortesía. La Corte, en la realidad, era donde el trovador encontraría su valoración al otorgarle el *pretz*, el mérito, la Dama que regía tal espacio social.

La participación en el juego simbólico de las reglas de la caballería, la entrada en el espacio imaginario y simbólico desdoblado de la corte y el bosque, la cortesía como forma de sublimación del comportamiento del caballero y su búsqueda, la «quête»<sup>32</sup>, de su propia identidad, tal y como se dan en el «Roman breton» serán los elementos constituyentes de la novela de caballerías<sup>33</sup> y caballeresca<sup>34</sup>. El mundo será comprendido, sabido, desde la representación literaria que de él hacen tanto el trovador como el novelista. Un mundo regulado, ejemplificador de la necesidad del respeto de unas reglas feudales y morales dictadas competitivamente entre los dos poderes de la época, el feudal y el legitimizador de este por la gracia de Dios: la Iglesia. Ahora bien entre los dos discursos, trovadoresco y novelesco, cabrá una diferenciación fundamental. La única concienciación – a través de la literatura – de la transmutación de los valores que se está operando en la transición del románico al gótico con la remoldeación del sistema trifuncional ya en una crisis incipiente con el nacimiento de nuevas clases al margen de los viejos estamentos, será la novela. Los otros intentos, aun siendo productos de la crisis, aun dibujándose en ellos los apuntes de la mencionada toma de conciencia de tal crisis serán discursos truncados, paralizados por su propia parcialización en la elección del objeto. Los trovadores provenzales serán un buen ejemplo de cómo un discurso deviene en desvarío. Desvarío propio de una actividad que aun consciente de la crisis no sabe tener una apuesta de futuro positiva. El novelista no pierde de vista el futuro en su horizonte estético, manifiesta a través de la polifonía textual de las novelas el forcejeo de los discursos aristocrático y eclesiástico, la dialogística establecida entre las materias antiguas y las modernas; y además será capaz de integrar en su narrativa el discurso parcializador de la poética-erótica trovadoresca. El trovador no presenta/representa el proceso de cambio valorativo que se instauraba en la sociedad,

---

<sup>32</sup> Búsqueda del héroe, del caballero en este caso, de la meta, de la dama, de la aventura y a su vez de sí mismo.

<sup>33</sup> También en la que se ha denominado la antinovela de caballerías: *Don Quijote de la Mancha*.

<sup>34</sup> Un ejemplo de novela caballeresca será la novela del cuñado de Ausiàs March, el valenciano Joanot Martorell (1414-1468) *Tirant lo Blanch* (h. 1490).



desvariando en la negrura de su propia poética. Poesía intencionadamente oscura por su propio ejercicio estilístico y por los deseos de supervivencia de sus autores ante los riesgos de ser ajusticiados por manifestarse como enamorados de las damas de sus señores<sup>35</sup> o por declararse heréticos. «Poiesis» sucumbe en la desazón de la provincia alejada del centro capeto. El trovador no logra construir un discurso globalizador, cayendo en la parcialidad del discurso cerrado y paradigmático de la erótica cortesana. El género novelesco, desde su polifonía, dará las pautas de la nueva representación del ser social aristocrático configurándose en los espacios simbólicos representativos que materializan la idea del Príncipe<sup>36</sup>.

El poder del príncipe es de tal manera de Dios, que la potestad no se aleja de Dios, sino que él usa de ella a través de una mano subordinada, proclamando en todas las cosas su clemencia o su justicia. Por ello quien resiste a la potestad del príncipe, resiste a la disposición de Dios<sup>37</sup>.

El discurso de la poesía trovadoresca ya no persigue la identidad del ser aristocrático en el propio juego caballeresco sino que sitúa la esencialidad discursiva en la identidad del ser no como tal sino como visión truncada del ascenso poiético hacia la luz del absoluto siguiendo un modelo de ascendencia sufí. Su poetizar supone la negación del objeto aparente de su discurso ensalzando la verdad encubridora de la razón de ser de su poética. Buscador de mérito, el trovador desprecia a la mujer ensalzando a la Dama. En realidad ama el amor y no a su imaginada Señora. El trovador no busca, por lo tanto, la materialización positiva de su imaginario, sino su propia negación en desvaríos nostálgicos, en suicidios existenciales de lo inalcanzable escapando del conflicto real del vasallo de dos señores.

---

<sup>35</sup> De ahí el uso del «Senhal» clave cuasi-secreta identificadora de una dama en concreto.

<sup>36</sup> Idea del Príncipe y de la Monarquía que tendrán a Juan de Salisbury y su *Policraticus* (1159) como espacio teórico fundamental.

<sup>37</sup> Juan de Salisbury. *Policraticus*. Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 307. En realidad, en esta cita, el de Salisbury no hace más que recitar a san Pablo en su *Epístola a los romanos*: «Sométanse todos a las autoridades constituidas, pues no hay autoridad que no provenga de Dios, y las que existen, por Dios han sido constituidas» (Rom. 13.1). Para un mejor estudio de la concepción teocrática descendiente del poder político en la Edad Media ver Ullman, Walter. *Historia del pensamiento político en la Edad Media*. Barcelona, Ariel, 1983.

El discurso trovadoresco es en suma el desvarío del Amor inalcanzable, del Amor-Pasión, del estar enamorado del amor, único objeto inabarcable desde una óptica, como ya dijimos, neoplatónica que recoge, sin reflexión, diferentes tradiciones provenientes del mundo árabe islámico, del sufismo<sup>38</sup>, del platonismo parsi, del udrismo, condensadas en obras poéticas. Tan sólo el discurso poético es capaz de expresar la tensión existente entre realidad y deseo. Recordemos que ya desde la tradición platónica se veía a la poesía como una vía de conocimiento ambivalente según fuera su contenido, su campo de conocimiento. Esa ambivalencia llegará también a la Edad Media europea. Ambivalencia presente en la obra de Platón en su diferenciación plateada en el *Sofista* de las «techne» entre aquellas habilidades que producen objetos reales y las que producen meras imágenes, «eidola». A estas las clasificará en representaciones genuinas o «eikón» y aparentes o «phantasmas». El propio Platón llega a la conclusión de que las imágenes lo son porque no son perfectas. Así pues tal imitación mimética es verdadera o falsa, posee el ser y el no-ser, comportando, asimismo, ese concepto de mimesis la complejidad del «estirarse» y «encogerse» de la propia dia-

---

<sup>38</sup> Un buen ejemplo de las interpretaciones islámicas de la obra de Platón lo encontramos en la obra de Abu Muhammad Ali Ibn Hazm al-Andalusi: *El Collar de la paloma o sobre el amor y los amantes*. En esta obra comentará un pasaje del diálogo de Platón *El banquete*: «Difieren entre sí las gentes sobre la naturaleza del amor y hablan y no acaban sobre ella. Mi parecer es que consiste en la unión entre las partes de almas que en este mundo, andan divididas, en relación a como primero eran en su elevada esencia; pero no en el sentido en que lo afirma Muhammad Ibn Dawud (¡Dios se apiade de él!) cuando, respaldándose en la opinión de cierto filósofo, dice 'que son las almas esferas partidas', sino en el sentido de la mutua relación que sus potencias tuvieron en la morada de su altísimo mundo y de la necesidad que ahora tienen en la forma de su actual composición.» Ibn Hazam de Córdoba. *El collar de la paloma*. Madrid, Alianza editorial, 1971, p. 101. Evidentemente nos encontramos ante un buen ejemplo de doble intertextualidad ya que cita a Platón, ese «cierto filósofo», y lo hace desmarcándose del parsi Muhammad Ibn Dawud al Ispahani (muerto 297/910) autor del *Kitab al-Zuhra* o *Kitab al-Zahara* (*Libro de Venus* o *Libro de la flor*), texto muy difundido entre los miembros de la secta mística de los Banu 'Udra o hijos de la virginidad. Refrescando la memoria mencionaremos que Platón decía: «De ahí procede el amor que naturalmente sentimos los unos por los otros, que nos vuelve a nuestra primitiva naturaleza y hace todo por reunir las dos mitades y restablecernos en nuestra antigua perfección. Cada uno de nosotros no es por tanto más que una mitad de hombre que ha sido separada de un todo de la misma manera que se parte en dos a un lenguado. Estas dos mitades se buscan siempre.» Platón. *Diálogos*. Méjico DF, Espasa Calpe, 1982, p. 146.

léctica formulada por el autor. Todo ello hizo que la poesía trovadoresca, escrita desde un paradigma neoplatónico, fuera expresión de una contradicción expresada por ella misma situada entre la poesía reveladora de las verdades ocultas, de Dios en suma, y la basada en la fantasía, en la mera opinión, la «doxa». Ya Platón había diferenciado la «mimesis icástica», reproductora de la verdad y la «mimesis fantástica» o falsación, mera ilusión. Mientras a la primera le correspondía el papel de la visión suprema, «noética» de ascensión a la luz; a la segunda, denominada «dianoética», anhelante de la claridad del conocer, le resultará imposible materializar su deseo al centrarse en las pasiones y las emociones. Para los platónicos de forma dialéctica se podía demostrar la existencia de una forma absoluta, eterna de belleza, para alcanzarla, para conocerla, habría que recurrir al conocimiento de las bellezas parciales y concretas. Pero ... ¿Es posible que mediante el arte como instrumento cognoscitivo conozcamos las formas eternas? Mediante la opinión o «doxa» no se captan las formas cuyo único camino será la «episteme», pero el artista, en este caso el trovador, puede generar una obra de arte en la que se encarne, en cierta forma, la belleza. Tal poeta o artista estará poseído por la «manía», la locura posesora de una divinidad, convirtiéndose así, según Platón, en interlocutor de los dioses.

En la Edad Media, en sus siglos XI, XII y XIII se materializará esta ambigüedad existente en el esquema platónico entre poesía y filosofía. Entre la poesía y el conocimiento. Ambigüedad nunca resuelta por Platón.

No podemos, por otra parte, desligar la poesía medieval de su tiempo histórico ni tampoco separar poesía de filosofía ya que ambas estaban íntimamente unidas en el pensamiento totalizador de la Edad Media.

Si buscáramos la poesía de la Edad Media sólo donde no hubiese 'ideas' filosóficas o teológicas, o intentáramos aislarla de su función reveladora, ya no podríamos acceder (...) a la poesía medieval más elevada.<sup>39</sup>

La poesía trovadoresca pierde su valor significativo si la desgajamos de su tiempo histórico desvinculándola del marco feudal donde se desarrolla. El lenguaje poético está atravesado por el lenguaje medieval jurídico del vasallaje y por el secretismo desarrollado como idea cognoscitiva y, como ya dijimos, medida de seguridad frente al poder del

---

<sup>39</sup> Garín, Eugenio. *Medievo y Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1981, p. 50

señorío, en el caso de las canciones de tema amoroso dirigidas a una dama en concreto, y de la Iglesia cuando los poemas se revisten de heterodoxia, de catarismo. Recordemos que en un principio la poética del amor servirá para expresar el descontento aristocrático que generó la implantación de la moral, política, eclesiástica matrimonial. A algunos sectores de la aristocracia ya no les bastará los gestos normativos que la legitimizaban, pero que a la vez la unían subordinadamente a la Iglesia, como la ritualidad litúrgica del homenaje o la ya mencionada «Alegoría de las dos espadas», vinculadas al viejo *Decretum Gratiani* (1140)<sup>40</sup>.

La poética del amor cortés describe en gran medida el discurso del amor casto, la negación de la carnalidad del deseo potenciando la espiritualidad del amor en forma de enloquecido Amor-Pasión que es sublimación del amor villano o rústico. Al trabajar los bien conocidos textos de los trovadores y sus retóricas rituales de corte feudal nos surge una duda. En realidad, en última instancia, ¿qué nos proponen los trovadores? ¿Un mentir cortés, «Fenher», a una dama noble para, que en la burla sentimental, en el juego poético del «donnoi», obtener su mérito, su «mercé», ya sea el propio cuerpo de la dama cantada, ya la fama como poeta cortesano, ya algún don en base a la «larguetat» señorial de la «Domina-Domna», ya algún tipo de «solatz», de placer, ya la «pretz» por su papel delegado del poder señorial de la corte? ¿O están elaborando una teoría donde la propia estructura cerrada del poema, del lenguaje formal ritualizado empleado y la vinculación de este al código cortesano en el que vive el cantor, tiene como objeto el propio discurso, es decir el hecho de amar?

En la mística es difícil diferenciar ritualización y finalidad, en el sufismo no queda clara en la práctica la separación entre el goce del seguimiento del ritual y el acceso a la luz, la visión estática de la luz divina. En gran medida el ritual negador de la corporeidad del sentimiento lo era todo. El trovador finge el deseo en el poema y este se constituye en un canto no de la dama arquetípica imaginaria, fantasmal, sino, en su estructura cerrada, del propio hecho de poetizar. Hecho que le confiere un valor identitario como poeta, valor social, desde una erótica casta, basada en la distancia y separación de los amantes, imaginaria, irresoluble en el acto físico del amor. Tal es el centro del

---

<sup>40</sup> Primera compilación de decretales papales escrita por el monje italiano Graciano y que constituyó la base del *Corpus Iuris Canonici*, fundamento del Derecho Canónico.

neoplatonismo de la poesía trovadoresca y ese será el punto de inflexión en el que la erótica deviene en estética. Una estética que centra su objetivo en el cantar el amor al amar, en el poetizar el propio hecho de poetizar.

La poética trovadoresca era, pues, un canto al amor, al hecho de sentirse enamorado, a la vida y la belleza, que utilizará la lengua romance diferenciándose de la poesía en lengua latina que encerraba valores didácticos o bien era entendida como de inspiración divina. Lógicamente, en este caso, nos referimos a la poética goliardesca más próxima a la trovadoresca aunque desde un tratamiento de la vida más naturalista. De hecho la poética de los trovadores será determinante para que la poesía sea considerada como un «appendix artium» por Hugo de saint Víctor (1096-1141) y un arte pleno por Rodolfo de Longo Campo<sup>41</sup>, rompiéndose así la clasificación de las artes efectuada por la copia que Casiodoro<sup>42</sup> había hecho en su *De artibus et disciplinis liberalium artium* de la obra de Quintiliano (35-95?).

El discurso amoroso osciló a lo largo de la historia entre el realismo goliardesco de algunos temas de los poemas del primer trovador, Guillermo, duque de Aquitania<sup>43</sup>, hasta el más puro neoplatonismo, negador de toda materialización física del sentimiento amoroso, tan próximo al maniqueísmo de la pureza cátara. De todas formas y a pesar de dichas diferencias y de las propias de la historicidad de todo fenómeno cultural existió una poética cortesana totalmente diferenciada de la poesía latina de la época. Y además dicha poesía tuvo un público diferenciado claramente del de otras manifestaciones poéticas y un gremio productor vinculado entre sí por su propio quehacer poético, y que hacía caso omiso de las grandes diferencias estamentales existentes entre algunos de ellos. La existencia de dicho público y de dicho colectivo de artistas generó una relación de interdependencia y la necesidad de fortalecer la individualidad del trovador como creador de

---

<sup>41</sup> Radulf de Longchamps miembro de la escuela de Alan de Lille (1128-1202) que en 1216 escribió el texto neoplatónico *Anticlaudianus*.

<sup>42</sup> Flavius Aurelius Cassiodorus (480-575).

<sup>43</sup> Guilhem de Peitieu (1071-1126). Será por ejemplo el caso del poema satírico *Companho, farai un vers qu'er convinen* en el que habla de sus dos damas como si estas fueran caballos. Riquer, Martín de. *Op. cit.*, p. 128. O en *Farai un vers, pos mi sonelh* en el que relatando una historia bien conocida en la época contabiliza cuantas veces realiza el acto sexual, «cent et quatre-vinz et ueit vetz» (188) con dos dueñas. *Ibid.*, p. 133.

una obra, su firma, por la que deseaba recibir un mérito. Por otra parte la dependencia de dichos artistas con sus señores y cortes, les hará componer un determinado tipo de canción que exaltará en sus diferentes composiciones y formas estróficas los valores del estamento feudal-caballeresco y los de las damas de las cortes medievales. Será este segundo aspecto el que caracterizará a la poética cortesana mostrando en sus poemas tanto la «pasión sin fin» del amor inalcanzado e inalcanzable, el amor «como dulce enfermedad», la adoración de la Dama-Domna, y no de la mujer, dada la misoginia medieval, o el respeto, casi religioso, de las reglas impuestas y autoimpuestas para alcanzar, en la ficción, el amor de la amada y en la realidad, el mérito. Reproduciéndose así la dualidad, y la ambigüedad, características del platonismo medieval.

La poesía cortesana supondrá, pues, junto a su estética neoplatónica, una recopilación de un a modo de código moral y de buenas costumbres que se integrará por una parte en el «Roman breton», novela de caballerías, y por otro en el código moral de la caballería secular que a su vez recogía una cierta «tradición» laica ético-estética muy anterior a los siglos XII y XIII europeos.

El llamado sistema de virtudes del caballero probablemente no fue tal sistema; contiene categorías ético-estéticas de tipo laico que en parte estaban ya constituidas mucho antes de que surgiera la caballería; la fidelidad del vasallo, la 'alegría' u otras creaciones del amor cortesano, que en el Sur de Francia existían ya hacia el 1100. A esto hay que añadir el elogio de la liberalitas, que encontramos en innumerables poemas latinos ya antes de 1150, y también en los espejos de príncipes de la temprana Edad Media, en las novelas latinas sobre Alejandro, etc. ...<sup>44</sup>

Dicho discurso cortesano no podía ser más claro, el caballero para alcanzar su inalcanzable meta debe autonegar la dimensión material-natural de su ser. Debe regular su conducta respetando religiosamente unas reglas que en este caso le alejarán, paradójicamente, de su meta ficcional: la Dama. Pero que le harán vivir, de acuerdo con dicha normativa negadora del encuentro entre los amantes, el delirio del amor sin fin.

---

<sup>44</sup> Curtius, Enest. *Literatura europea y Edad media latina*, vols 1 y 2. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 747.

De la pasión sin fin. Dicha negación del objeto físico del deseo, junto con la crítica eclesiástica de un arte ajeno a Dios y próximo a la adoración pagana de las damas, con cierta proclividad a utilizar un lenguaje herético y afín al de los rituales albigenses, cátaros; así como las contradicciones que generaba en el necesario respeto del vasallaje y las propias surgidas por el mentir cortés, hicieron que la poética cortesana de los trovadores entrara en crisis para dar paso a la inclusión de ciertos valores de su código erótico-moral en el género literario polisémico por autonomasia: La novela. No sin antes haber dejado una larguísima lista de autores y obras en lengua románica, que perpetuarán su formalismo neoplatónico a través de la novela de caballerías, entrando, de la mano de Dante, en la cultura renacentista como aquellas «Veles e vents»<sup>45</sup> que cantara en catalán el poeta valenciano Ausiàs March (1397-1459) influyendo doscientos años después, desde una poética que, aunque fuera deudora del viejo platonismo, era expresión de una nueva estética diferente del ya viejo estilo de los trovadores<sup>46</sup>, en autores renacentistas como Garcilaso de la Vega (1501-1536).

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrea Capellani. *De amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona, El festín de Esopo, 1985.
- Andreas Capellanus. *On love*. London, Duckworth, 1982.
- Ausiàs March. *Poesia*. Barcelona, Edicions 62, 1985.
- Baltrusaitis, Jurgis. *La Edad Media fantástica*. Madrid, Cátedra, 1981.
- Bernardo de Claraval. *Obras completas. Tratados.*, vols. 1 y 2. Madrid, BAC, 1984.
- Chrétien de Troyes. *Le chevalier de la charrete*. Paris, Libraire Honoré Champion Éditeur, 1981.
- *Lanzarote del lago o el caballero de la carreta*. Barcelona, Labor, 1976.

---

<sup>45</sup> Ausiàs March. *Op. cit.*, p. 83.

Veles e vents han mos desigs complir  
faent camins dubtosos per la mar.  
'Velas y vientos cumplan mis deseos,  
siguiendo inciertas sendas por la mar.'

<sup>46</sup> Y cada vez más orientada hacia el aristotelismo.

- Constantini Liber de Coitu*. Enrique Montero Cartelle (ed.). Santiago de Compostela, Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela núm. 77, 1983.
- Curtius, Ernest. *Literatura europea y Edad media latina*, vols 1 y 2. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- De Bruyne, Edgar. *Études d'esthétique médiévales*. Brugge, De Tempel, 1946.
- Dronke, Peter. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyri*. Oxford, Clarendon P., 1968.
- *La individualidad poética en la Edad Media*. Madrid, Alhambra, 1981.
- Garín, Eugenio. *Medievo y Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1981.
- Guillermo de Aquitania. *Poesía completa*. Madrid, Siruela, 1983.
- Ibn Hazam de Córdoba. *El collar de la paloma*. Madrid, Alianza editorial, 1971.
- Isidoro de Sevilla. *Etymologiarum*. Madrid, BAC, 1982.
- Juan de Salisbury. *Policraticus*. Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Lafont, Robert y Chritian Anatole. *Historia de la literatura occitana*. Barcelona, Dopesa, 1973.
- Llull, Ramon. *Llibre de l'Orde de Cavalleria*. Barcelona, Edicions 62, 1980.
- Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.
- Marie de France. *Lais*. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Platón. *Diálogos*. Méjico DF, Espasa-Calpe, 1982.
- Richtofen, Erich von. *Sincretismo literario*. Madrid, Alhambra, 1981.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, Ariel, 1983.
- Ullman, Walter. *Historia del pensamiento político en la Edad Media*. Barcelona, Ariel, 1983.
- Varvaro, Alberto. *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona, Ariel, 1983.



# AKKUSATIV OG DATIV MED (REFLEKSIV) INFINITIV I SPANSK OG PORTUGISISK

Kåre Nilsson

## AKKUSATIV MED INFINITIV

Denne konstruksjonen finner vi i spansk, heretter betegnet (S), og portugisisk, heretter betegnet (P), etter sanseverbene (S) *oír* / (P) *ouvir* 'høre', *ver* 'se' og *sentir* 'føle, kjenne' og etter de faktitive (kausative) verb (S) *hacer* / (P) *fazer* 'gjøre, få til å', (S) *dejar* / (P) *deixar* 'la', *mandar* 'befale (å)' og *ordenar* 'gi ordre om (å)'.<sup>1</sup> Akkusativen, som kan være enten subjekt eller objekt for infinitiven, kan være både animat / agens og inanimat / patiens.

Hvis det finite verb i slike konstruksjoner kan etterfølges av nominalt ledd foran infinitiven, vil dette alltid være infinitivens subjekt:

- (1) (S) *Vi comer a María / a M. comer = M. comió / comía. Yo la / lo vi*  
(P) *Vi comer a Maria / a M. comer = M. comeu / comia. Eu vi-a / vi-o*  
'Jeg så Maria spise' = 'M. spiste. Jeg så henne / så det'

Hva Maria er i forhold til *Vi* er ikke innlysende; jfr. de alternative pronominaliseringer. Mange vil ha det til at Maria alene er egentlig objekt i slike syntagmer, mens *comer* kan betraktes som et predikativ, mer eller mindre på linje med f.eks. gerundium, som i *Vi a M. (S) comiendo / (P) comendo* eller en partisipp som i det latinske *Vidi Mariam edentem (= edere)*.<sup>2</sup>

Mot dette er å innvende at det er en betydningsforskjell mellom på den ene side infinitivkonstruksjonen og på den annen side konstruksjonen med gerundium eller (i latin) presens partisipp. I de siste to tilfelle fokuseres Maria som objekt til *Vi(di)*, mens gerundiums- eller partisipp-pleddets funksjon er å meddele hvilken situasjon hun befant seg i da hun ble observert, og for så vidt nærmer seg den adverbiale sfære, i likhet med predikativledd for øvrig.

<sup>1</sup> Jfr. Butt & Benjamin 1994, s. 246-247 og 286, Bello & Cuervo 1977, s. 353 og 502, Alarcos Llorach 1980, s. 179-192, Dunn 1930, s. 482-484 og Gärtner 1998, s. 497-499.

<sup>2</sup> Jfr. Alarcos Llorach 1980, s. 179-181 (der objektspredikativ kalles «atributo del implemento») og Bello & Cuervo 1977, s. 502 (som imidlertid imøtegås av Niceto Alcalá-Zamora i dennes kommentar, *ibid.* s. 520).

I konstruksjonen med infinitiv er det ikke først og fremst Maria blikket rettes mot; det er vel snarere **det at** hun spiste som har nyhetens interesse – dvs. står i fokus. M.a.o. kan setningen omskrives med

- (2) (S) *Vi que María comía*  
(P) *Vi que Maria comia*  
'Jeg så at Maria spiste',

der *que*-setningen (= *a M. comer*) kan pronominaliseres med (S) *lo* eller (P) *o* i hhv. (S) *Lo vi* og (P) *Vi-o* 'Jeg så det'. Slik sett blir hele sekvensen *a M. comer* objekt til *Vi*, selv om det bare er Maria som i den spanske varianten er eksplisitt markert som objekt med preposisjonen *a*.<sup>3</sup>

Et annet forhold som taler mot å betrakte infinitiven som predikativledd i slike konstruksjoner, er at de fleste ser ut til å betrakte det som ugrammatisk å sette verbet i flertall i en setning som

- (3) (S) *Se oye(n) sonar las campanas*  
(P) *Ouve(m)-se soar os sinos*  
'Man hører klokkene klinge',

selv om det hersker en viss uenighet om dette.<sup>4</sup> Men hvis verbet skal stå i entall, må infinitiven (med *las campanas* / *os sinos* som sitt subjekt) være setningens subjekt. Dette kan bare pronominaliseres med entallsformer som (S) *eso* eller *esto* / (P) *isso* eller *isto* 'dette'. Dermed får vi henholdsvis (S) *Se oye eso* / *esto* og (P) *Ouve-se isso* / *isto* 'Man hører dette', hvilket underbygger påstanden om at hele infinitivsuttrykket er subjekt. Hvis vi derimot insisterer på å betrakte infinitiven som objektpredikativ (i dette tilfelle til *se*), må (S) *las campanas* / (P) *os sinos* 'klokkene' analyseres som subjekt, hvilket selvfølgelig krever at verbet står i flertall. En slik analysemåte er imidlertid vanskelig å forsvare, da et predikativledd i prinsippet og normalt kan erstattes adverbet (S) *así* / (P) *assim* 'slik'. Det går nok ikke her, da det neppe er noen «native speaker» som ville akseptere dette som erstatning for infinitiven i setningen ovenfor. Denne ville i så fall få formen (S) *?se oyen así las campanas* (evt. *?las campanas se*

---

<sup>3</sup> Jfr. Niceto Alcalá-Zamoras kommentar i Bello & Cuervo 1977, s. 520, og Vinje 1979, s. 146, som under henvisning til Jespersen, Western, Falk & al. kaller infinitiven med tilhørende nominalledd «neksusobjekt» i slike konstruksjoner. Og hvorfor ikke?

<sup>4</sup> Jfr. Moreira Rodríguez & Butt 1996, s. 21, Alarcos Llorach 1980, s. 189, Prytz 1979, s. 83-85, og hans upubliserte notater, s. 27-29.

*oyen así*) / (P) *ouvem-se assim os sinos* (evt. *?os sinos ouvem-se assim*), hvilket ikke virker umiddelbart forståelig for noen. Videre skal et predikativledd normalt kunne fungere som svar på spørsmål med (S) *¿Cómo ...?* / (P) *Como ...?* 'Hvordan ...?', her = (S) *¿Cómo se oyen las campanas?* / (P) *Como se ouvem os sinos?* 'Hvordan høres klokken?'. Med et svar i form av den setningstype vi her har tatt som utgangspunkt (*se oye(n) sonar* etc.) smaker det hele umiskjennelig av god dag mann – økseskaft.

En tredje måte å analysere setninger av typen *vi comer a María* etc. på, er å betrakte sanseverbet eller det faktitive verb (som normalt står i finitt form) + infinitiv som et sammensatt, transitivt predikat med etterfølgende nominalledd som objekt, da dette alene bare kan pronominaliseres som akkusativ (i hankjønn eller hunkjønn). Denne objektplassen kan i visse tilfelle stå tom, jfr. en oppfordring som (S) *Dejen salir (a X) antes de entrar* 'Gi plass for avstigning før påstigning'.<sup>5</sup> En slik forkortet konstruksjonsmulighet taler også for sistnevnte analysemåte, for hva skulle man kalle *salir* 'stige av' dersom *dejen* 'la' alene betraktes som predikat? Objekt kan det ikke være, da *salir* ikke kan pronominaliseres her: I så fall måtte vi kunne si *\*lo dejan*, men det går ikke. Predikativ kan det heller ikke være, da dette forutsetter et nominalt ledd i tillegg. Derfor virker det fristende å forsvare hele verbgruppen som predikat med eller uten eksplisitt objekt, som eventuelt kan pronominaliseres som akkusativ.

Denne analysen forutsetter imidlertid at det finitte verb settes i flertall i refleksive passivkonstruksjoner av typen *se oye(n) tocar las campanas* etc., da *las campanas* etc. er eneste mulige subjekt dersom begge verbformer skal ha status som et sammensatt predikat. Som vi har sett ovenfor, er en slik uttrykksmåte (med verbet i flertall) neppe å anbefale, og dermed kan det se ut til at passive refleksivkonstruksjoner av denne type spenner ben under sistnevnte måte å analysere setningen på.

Blant de faktitive verb kan bare (S) *hacer* og (P) *fazer* fritt styre infinitiv med både animat og inanimat, evt. underforstått subjekt. Således kan det hete både

- (4) (S) *Hicieron escribir la carta*  
(P) *Fizeram escrever a carta*  
'De fikk skrevet brevet'

---

<sup>5</sup> Jfr. Prytz upubl., s. 28, Prytz 1979, s. 83 og Alarcos Llorach 1980, s. 179.

pronominalisert

(5) (S) *La hicieron escribir* eller *Hicieron escribirla*

(P) *Fizeram-na escrever* eller *Fizeram escrevê-la*

der (S) *la carta* / (P) *a carta* bare kan forstås som objekt til infinitiven (S) *escribir* / (P) *escrever*, mens dens underforståtte subjekt må være animat, og

(6) (S) *Los nuevos neumáticos hacen pegar(se) el coche a la carretera*

(P) *Os novos pneus fazem colar(-se) o carro à estrada*

‘De nye dekkene får bilen til å klistre seg til veien’

som i pronominalisert form gir

(7) (S) *Lo hacen pegar(se) a la carretera*

(P) *Fazem-no colar(-se) à estrada*

‘De får den til å klistre seg til veien’,

der infinitivens subjekt (bilen) er inanimat.

(S) *dejar* / (P) *deixar* krever animat, eller i det minste personifisert subjekt til transitiv infinitiv, mens vi kan finne eksempler på intransitiv infinitiv med inanimat subjekt styrt av samme verb i visse faste forbindelser, som f.eks. (S) *dejar caer* / (P) *deixar cair* ‘la falle, slippe’, (S) *dejar escapar* / (P) *deixar escapar* ‘la slippe ut’ og (S) *dejar pasar* / (P) *deixar passar* ‘la gå (fra seg)’ (f.eks. (S) *algún tiempo* / (P) *algum tempo* ‘en viss tid’ eller (S) *una oportunidad* / (P) *uma oportunidade* ‘en anledning’). *Mandar* kan, så vidt jeg kan se, på ett unntak nær,<sup>6</sup> bare styre infinitiv med animat subjekt, uansett om denne er transitiv eller intransitiv.

Dette innebærer at sistnevnte to verb ikke kan erstatte (S) *hacer* / (P) *fazer* i eks. (6) og (7), der infinitivens subjekt må være inanimat, mens de godt kan gjøre det i eks. (4) og (5), der subjektet er animat, slik:

(8) (S) *Dejaron / Mandaron escribir la carta*

(P) *Deixaram / Mandaram escrever a carta*

‘De lot brevet skrive’ (eller ‘... bli skrevet’ ?) / ‘De sendte brevet til skrivning’,

---

<sup>6</sup> Unntaket utgjøres av den idiomatiske sekvens *mandar* (S) *venir* / (P) *vir algo* ‘bestille noe’, eg. ‘befale noe å komme’. Det man bestiller (her = infinitivens subjekt) vil jo normalt være inanimat, med mindre det dreier seg om prostitusjon, hvit slavehandel e.l.!

pronominalisert

- (9) (S) *La dejaron / mandaron escribir* eller *Dejaron / Mandaron escribirla*  
(P) *Deixaram-na / Mandaram-na escrever* eller *Deixaram / Mandaram escrevê-la*  
‘De lot det skrive’ (eller ‘... bli skrevet’ ?) / ‘De sendte det til skrive’

Som vi har sett, står ofte infinitiv styrt av de aktuelle verb foran det substantiv som kan erstattes av personlig pronomen i akkusativ:

- (10) (S) *Vi entrar a mi amigo/Lo / Le vi entrar*  
(P) *Vi entrar o meu amigo/ Vi-o entrar*  
‘Jeg så min venn gå inn’ / ‘Jeg så ham gå inn’
- (11) (S) *Mandó venir un taxi/ Lo mandó venir*  
(P) *Mandou vir um táxi/ Mandou-o vir*  
‘Han / Hun bestilte en drosje’ / ‘Han / Hun bestilte den’
- (12) (S) *El viento hizo disipar(se) la niebla/ El viento la hizo disipar(se)*  
(P) *O vento fez dissipar(-se) a névoa/ O vento fê-la dissipar(-se)*  
‘Vinden fikk tåken til å letne’ / ‘Vinden fikk den til å letne’

Dette er uproblematisk så lenge infinitiven er et intransitivt verb, da substantivet eller det tilsvarende pronomen (i akkusativ) i slike tilfelle nødvendigvis må være subjekt til denne, eller eventuelt kan være å betrakte som objekt til verbgruppen sett under ett (jfr. det som er sagt om sammensatt predikat ovenfor). Således kan f.eks. *mandar* (S) *venir* / (P) *vir* ‘bestille’ og (S) *hacer disipar(-se)* / (P) *fazer dissipar(-se)* settes på linje med leksikalske enheter tilsvarende de norske verb ‘bestille’ og ‘feie vekk’.

Mer problematiske blir slike konstruksjoner når infinitiven er et transitivt verb. Et substantiv knyttet til infinitiven kan i så fall være å betrakte som enten subjekt eller objekt til denne. I mange tilfelle vil rollefordelingen pga. aktantenes og det infinitte verbets karakter gi seg selv, idet substantivet automatisk vil bli tolket som objekt. Jfr. eks.

- (13) (S) *Vi comer todo el pastel*  
(P) *Vi comer(em) todo o bolo*  
‘Jeg så hele kaken bli spist’

og

- (14) (S) *Hizo revelar los asaltantes*  
(P) *Fez revelar(em) os assaltantes*  
‘Han fikk avslørt overfallsmennene’.

som begge er entydige, trolig<sup>7</sup> i motsetning til

- (15) (S) *Hice / Vi etc. atacar al enemigo*  
(P) *Fiz / Vi etc. atacar o inimigo*  
= enten ‘Jeg fikk fienden til å angripe’ / ‘Jeg så etc. fienden angripe’ eller ‘Jeg fikk angrepet fienden’ / ‘Jeg så etc. fienden bli angrepet’

og

- (16) (S) *Hice / Vi etc. matar a María*  
(P) *Fiz / Vi etc. matar a Maria*  
= enten ‘Jeg fikk Maria til å drepe’ / ‘Jeg så etc. Maria drepe’ eller ‘Jeg fikk drept Maria’ / ‘Jeg så etc. Maria bli drept’,

hvor det (isolert sett) kan være uklart om fienden og Maria er tildelt rollen som agens eller patiens.

Når det gjelder valget mellom bøydd og ubøydd infinitiv i portugisisk, er praksis noe varierende i slike uttrykk, avhengig av hvorvidt nominalledet tilknyttet infinitiven (evt. realisert som personlig pronomen i akkusativ) fungerer som agens eller patiens. I sistnevnte tilfelle vil man ofte få infinitiv i «ubestemt» eller «upersonlig» 3. person flertall:

- (17) *Vi / Fiz etc. lavarem a Maria / Vi / Fiz etc. lavarem-na*  
‘Jeg så noen vaske Maria’ / ‘Jeg så noen vaske henne’,

med etterstilt objekt til infinitiven. Hvis derimot nominalledet er agens, brukes bøydd infinitiv bare unntaksvis, og da bare hvis det er markert

---

<sup>7</sup> Mine antagelser her og i det følgende er basert på informanternes vurdering og tolkning av et større, selvkomponert eksempelmateriale.

## Akkusativ og dativ med (refleksiv) infinitiv i spansk og portugisisk

avstand (andre ledd) mellom det styrende verb og infinitiven. Vi kan altså få bøydd form i den siste, men ikke den første infinitiven i en setning som

- (18) *Ele viu os amigos / viu-os atravessar a rua e seguir(em) para baixo*  
'Han så vennene / dem gå over gaten og fortsette nedover'

I Brasil, derimot, der man tilsynelatende med alle midler søker å unngå de oblikve formene av personlige pronomen i 3. person, ville setningen trolig få formen

- (19) *Viu os amigos / Viu eles atravessarem a rua e seguirem para baixo,*

men da snakker vi jo ikke lenger om akkusativ, men nominativ (*eles*) med infinitiv, hvilket alltid krever bøydd form av infinitiven når subjektet er eksplisitt.

### *Reflexiva i akkusativ med infinitivkonstruksjoner*

En refleksivkonstruksjon med eksplisitt subjekt kan i spansk og portugisisk anta to former – enten S + V<sub>refl</sub> eller V<sub>refl</sub> + S, som i

- (20) (S) *La luz se apagó*  
(P) *A luz apagou-se*

eller

- (21) (S) *Se apagó la luz*  
(P) *Apagou-se a luz*

Sistnevnte konstruksjonsmønster ser ut til å være særlig vanlig dersom subjektet er inanimat.

Begge konstruksjoner ser ut til å romme to tolkningsmuligheter: Enten 1) ble lyset slukket (dvs. at noen slukket det) eller 2) det sluknet av seg selv. Videre kan det se ut til at den inverterte ordstillingen (V + S) oftest assosieres med den første av de nevnte betydninger, mens den «vanlige» strukturen (S + V) oftest brukes i den andre betydningen, dvs. når ting «bare skjer», ved en indre prosess i subjektet.

Dersom ovenstående setningstyper integreres i en akkusativ med infinitivkonstruksjon underordnet sanseverb, tydeliggjøres øyensynlig

de ovenfor antydde betydningsforskjeller. Vi får da to varianter (mulige transformasjoner) av setningene ovenfor; enten

- (22) (S) *Vi / Sentí etc. apagar la luz*  
(P) *Vi / Senti etc. apagar a luz*

eller

- (23) (S) *Vi / Sentí la luz apagarse*  
(P) *Vi / Senti a luz apagar-se,*  
som i pronominalisert versjon gir henholdsvis

- (24) (S) *La vi / sentí etc. apagar* eller *Vi / Sentí etc. apagarla*  
(P) *Vi-a / Senti-a etc. apagar* eller *Vi / Senti etc. apagarem-na*  
og

- (25) (S) *La vi / sentí etc. apagarse*  
(P) *Vi-a / Senti-a etc. apagar-se*

Her vil det neppe være tvil om at det første av eksemplene i parene må tolkes «passivt» (= (S) *Vi etc. que fue apagada (la luz)* / (P) *Vi etc. que foi apagada (a luz)*), mens det er like sikkert at lyset sluknet av seg selv i det andre tilfellet, der infinitiven står i refleksiv form og må tolkes «medialt» (slik at vi kan si (S) *se apagó por sí misma* / (P) *apagou-se por si mesma*). En slik tolkning underbygges for øvrig dersom vi erstatter (S) *apagarse* / (P) *apagar-se* (som i likhet med flere andre verb i refleksiv form kan tolkes på de to måter jeg har nevnt) med et verb som (S) *encenderse* / (P) *acender-se* ‘tennes’ – en prosess som normalt krever en «ytre inngripen», dvs. en agent som ikke kommer til uttrykk i den refleksive form.<sup>8</sup> I så fall får vi trolig bare én grammatisk akseptabel struktur med nominal, henholdsvis pronominal akkusativ + infinitiv, nemlig

- (26) (S) *Vi etc. encender la luz* / *La etc. vi encender* eller *Vi etc. encenderla*  
(P) *Vi etc. acender a luz* / *Vi-a etc. acender* eller *Vi etc. acenderem-na*  
‘Jeg så etc. at lyset / det ble tent (av noen)’

---

<sup>8</sup> (S) *encenderse* / (P) *acender-se* har vel i så måte sitt motstykke i (S) *inflamarse* / (P) *inflamar-se* ‘blusse opp (av seg selv)’, selv om begge verb impliserer samme resultat. Dermed utfyller disse to verb hverandre som motpol til (S) *apagarse* / (P) *apagar-se*, som i seg selv er vagt mht. indre og ytre krefter som prosessutløsende faktor.



Av dette ser vi at *se* faller bort dersom infinitiven tolkes «passivt» (og v.v.), mens det blir stående sammen med infinitiven dersom prosessen er «egeninitiert», hva enten subjektet er animat (agentivt) eller inanimat. I dette tilfelle får vi dessuten «normal» ordstilling (SV(O)) dersom infinitiven har nominalt subjekt, dvs. (S) *Vi etc. la luz apagarse* / (P) *Vi etc. a luz apagar-se* 'Jeg så lyset slukne', mens den inverterte variant uten refleksiv – (S) *Vi apagar la luz* / (P) *Vi apagarem a luz* 'Jeg så lyset bli slukket', evt. 'Jeg så noen slukke lyset' – fungerer som en passiv uten eksplisitt agent, og for så vidt også kan tolkes som en aktiv, transitiv konstruksjon med tom plass for infinitivens subjekt. Dette går tydelig frem i den portugisiske versjon med bøydd infinitiv.

Som tidligere nevnt kan refleksive konstruksjoner ha medial funksjon – dvs. at subjektet opptrer i en patiensrolle, og derfor oftest, om enn ikke nødvendigvis, er inanimat. Disse konstruksjoner tilsvarende i prinsippet intransitiv bruk av symmetriske verb. Jfr.

- (27) (S) *Mis vacaciones (se) acabaron el domingo pasado*  
(P) *As minhas férias acabaram(-se) no domingo passado*  
'Ferien min sluttet søndag som var',

som har sitt transitive motstykke i

- (28) (S) *Acabé mis vacaciones el domingo pasado*  
(P) *Acabei as minhas férias no domingo passado*  
'Jeg avsluttet ferien min søndag som var'

Dette innebærer at slike refleksivkonstruksjoner står i et symmetriforhold til transitive konstruksjoner med samme verb og agentivt subjekt, i likhet med de «rene» symmetriske verb (som ikke får refleksiv form i sin intransitive variant).

Det ser ut til at det vi kan kalle *se*-delering i akkusativ med infinitiv henger nær sammen med referentens patiens-status. Det vil si at såkalt mediale reflexiva i en slik kontekst er særlig utsatt for å forsvinne, og at man således blir stående igjen med en ren (og intransitiv) infinitiv. Dermed blir det i slike konstruksjoner umulig å skjelle mellom det som i utgangspunktet og pga. ordstillingen kan fortone seg som henholdsvis medial eller «passiv» refleksiv, som jo også er karakterisert ved at subjekt = patiens. Jfr. (20), hvor refleksivformen høyst sannsynlig vil bli oppfattet som medial (= 'Lyset sluknet (av seg selv)'), i motsetning til

(21), som det er mest nærliggende å tolke som «passiv» refleksiv (= ‘Lyset ble slukket’, ‘Man slukket lyset’).

Integrert i en akkusativ med infinitivskonstruksjon vil det nok for de fleste virke mest naturlig å gi de to eksemplene ovenfor samme form, nemlig

- (29) (S) *Vi / Hice etc. apagar la luz*  
(P) *Vi / Fiz etc. apagar a luz,*

som rommer begge tolkningsmuligheter – dvs. både ‘jeg så etc. lyset slukne’ og ‘jeg så etc. lyset bli slukket / noen slukke lyset’.

I motsetning hertil kan vi konstatere at «egentlig» refleksiv, som viser tilbake til agens, «holder stand» selv om formen integreres i en akkusativ med infinitivskonstruksjon:

- (30) (S) *María se lavó Vi etc. a M. lavarse ( La vi lavarse)*  
(P) *Maria lavou-se Vi etc. a M. lavar-se ( Vi-a lavar-se)*  
‘Maria vasket seg’ ‘Jeg så etc. M. vaske seg’ ( ‘Jeg så henne vaske seg’),

som rollemessig danner en motpol til

- (31) (S) *Se lavó a M. Vi lavar a M. ( La vi lavar eller Vi lavarla)*  
(P) *Lavaram a M. Vi lavarem a M. ( Vi lavarem-na)*  
‘Noen vasket M.’ ‘Jeg så noen vaske M.’ ( ‘Jeg så noen vaske henne’),

der M. opptrer som patiens i en vaskeprosess uten eksplisitt agens. Alternativt kunne vi i sistnevnte portugisiske eksempel få en passivkonstruksjon med *ser* i akkusativ med infinitiv – en uttrykksmåte som neppe ville bli akseptert i spansk:

- (32) *Vi a M. ser lavada ( Vi-a ser lavada)*  
‘Jeg så M. bli vasket’ ( ‘Jeg så henne bli vasket’),

hvor det eventuelt ville være mulig å føye til et agensledd, som i

- (33) *Vi a M. ser lavada pela mãe ( Vi-a ser lavada por ela)*  
‘Jeg så M. bli vasket av moren’ ( ‘Jeg så henne bli vasket av henne’)

En spesiell refleksivkonstruksjon har vi i setninger der (S) *dejar* / (P) *deixar* og (S) *hacer* / (P) *fazer* styrer *se* (som akkusativ) med etterfølgende infinitiv. Når denne er transitiv – hvilket den oftest er – må den vel sies å fungere passivt, og kan i likhet med «ekte» passivformer få tilføyd et agensledd med *por*. Jfr. (S) *dejarse llevar* / *persuadir* / *seducir* etc. (*por alguien*), (P) *deixar-se levar* / *persuadir* / *seduzir* etc. (*por alguém*) ‘La seg lede / overtale / forføre (av noen)’ og (S) *hacerse esperar* / *respetar* / *entender* etc. (*por alguien*), (P) *fazer-se esperar* / *respeitar* / *entender* etc. (*por alguém*) ‘la (noen) vente på seg’, ‘sette seg i respekt (hos noen)’ og ‘gjøre seg forstått (blant noen)’. Underforstått subjekt for en slik «passiv» infinitiv blir identisk med subjektet for det finitte verb (og kan for så vidt sies å være representert av det refleksive *se*).

(S) *dejarse* og (P) *deixar-se* kan også kombineres med visse intransitive infinitivsformer, som i (S) *dejarse caer* / (P) *deixar-se cair* ‘la seg falle’, ‘slippe seg (ned)’. I likhet med transitive («passive») infinitiver underordnet refleksiv form av (S) *dejar* / (P) *deixar* får vi også her et *agens-subjekt* til det finitte verb som samtidig fungerer som *patienssubjekt* til infinitiven.

### DATIV MED INFINITIV

I spansk kan følgende trivalente verb (i alfabetisk rekkefølge) konstrueres med indirekte objekt / dativ og infinitiv: *aconsejar* ‘råde (en) til å’, *dificultar* ‘gjøre det vanskelig(ere) (for en) å’, *facilitar* ‘gjøre det lett(ere) (for en) å’, *impedir* ‘hindre (en) i å’, *imposibilitar* ‘gjøre det umulig (for en) å’, *permitir* ‘tillate (en) å’, *posibilitar* ‘gjøre det mulig (for en) å’, *prohibir* ‘forby (en) å’, *proponer* ‘foreslå (en) å’, *recomendar* ‘anbefale (en) å’ og *rogar* ‘be (en) om å’ß.

I portugisisk er utvalget noe mer begrenset, idet «negative» verb som *impedir* og *proibir*, som regel også *impossibilitar* (tilsv. (S) *impedir*, *prohibir* og *imposibilitar*), konstrueres med direkte objekt og *de* + infinitiv (*impedir* etc. *alg de* + infinitiv), mens *aconselhar* (= (S) *aconsejar*) oftest konstrueres med direkte objekt og *a* + infinitiv (*aconselhar alg a* + infinitiv). Da står vi igjen med følgende verb som aktuelle kandidater til dativ med infinitivkonstruksjoner i portugisisk: *dificultar*, *facilitar*, *permitir*, *possibilitar* og *rogar*, samt delvis *aconselhar* og *impossibilitar*.

Dativleddet i infinitivkonstruksjoner med slike verb kan bare være animat eller «animert», dvs. person eller personifisert entitet:

- (34) (S) *Recomendé a María etc. cerrar la tienda*  
(P) *Recomendei à Maria etc. fechar a loja*  
'Jeg anbefalte Maria etc. å stenge butikken'

I pronominalisert form får vi da:

- (35) (S) *Le recomendé cerrarla*  
(P) *Recomendei-lhe fechá-la*  
'Jeg anbefalte henne å stenge den'

Alternativt kan dativleddet sløyfes, i den forstand at dets plass kan stå tom:

- (36) (S) *Recomendé cerrar la tienda / Recomendé cerrarla*  
(P) *Recomendei fechar(em) a loja / Recomendai fechá-la / fecharem-na*  
'Jeg anbefalte å stenge butikken' / 'Jeg anbefalte å stenge den'

Dersom dativplassen står åpen, «skjules» infinitivens agens (subjekt). Vi nærmer oss dermed en passivkonstruksjon, i den forstand at infinitivleddet kan erstattes med en kompletivsetning som følger:

- (37) (S) *Recomendé que fuese cerrada (la tienda)*  
(P) *Recomendei que fosse fechada (a loja)*  
'Jeg anbefalte at butikken / den ble stengt'

eller ved bruk av «passiv» refleksiv:

- (38) (S) *Recomendé que se cerrase (la tienda)*  
(P) *Recomendei que se fechasse (a loja)*<sup>9</sup>  
'Jeg anbefalte at man stengte butikken / den'

Omvendt vil et passiverende *se* forsvinne dersom verbet i en refleksivkonstruksjon av ovenstående type erstattes av en infinitiv som underordnes et av de nevnte trivalente verb, slik:

- (39) (S) *Se cerró la tienda Recomendé etc. cerrar (= que se cerrase) la tienda*  
(P) *Fechou-se a loja Recomendai etc. fechar(em) (= que se fechasse) a loja*

---

<sup>9</sup> I portugisisk kan man dessuten uttrykke det samme ved hjelp av en infinitivkonstruksjon i passiv: *Recomendei ser fechada a loja* – en uttrykksmåte som neppe ville finne gehør i spansk.

‘Man stengte butikken’, ‘Butikken ble stengt’ ‘Jeg anbefalte etc. å stenge butikken / at man stengte butikken / at butikken ble stengt’,

med pronominaliseringsmulighetene

- (40) (S) *Recomendé cerrarla*  
(P) *Recomendei fechá-la / fecharem-na*  
‘Jeg anbefalte å stenge den / at man stengte den / at den ble stengt’

Å beholde refleksivformen i de ovenstående infinitivkonstruksjoner ville være direkte ugrammatisk. Den blir derimot stående ifall den viser tilbake til det indirekte objekt i en konstruksjon med dativ + infinitiv, som i

- (41) (S) *Propuse a María / Le propuse inscribirse*  
(P) *Propus à Maria / Propus-lhe inscrever-se*  
‘Jeg foreslo Maria å melde seg på’

og

- (42) (S) *Esto facilita al teatro / le facilita renovarse*  
(P) *Isto facilita ao teatro / facilita-lhe renovar-se*  
‘Dette gjør det lettere for teateret å fornye seg’,

med (S) *María se inscribió (porque yo se lo propuse)* / (P) *Maria inscreveu-se (porque eu lho propus)* ‘Maria meldte seg på (fordi jeg foreslo det for henne)’ og (S) *El teatro se renueva* / (P) *O teatro renova-se* ‘Teateret fornyer seg’ som implikasjon eller eventuelt resultat.

I det siste tilfelle vil det vel være like naturlig å si (S) *Se renueva el teatro* / (P) *Renova-se o teatro*, men det spørres om ikke den inverterte ordstilling vil gi utsagnet en mer passiv, upersonlig karakter – omtrent tilsvarende ‘Det skjer en fornyelse på teaterfronten’, eller rett og slett ‘Teateret fornyes’. Og hvis et slikt utsagn skulle integreres i en infinitivkonstruksjon underordnet en finitt form av *facilitar* (eller et annet syntaktisk ekvivalent verb), ville resultatet trolig bli

- (43) (S) *Esto facilita renovar el teatro / renovarlo*  
(P) *Isto facilita renovar o teatro / renová-lo*,  
‘Dette gjør det lettere å fornye teateret / fornye det’

Slik sett kan vi vel anta at infinitivkonstruksjonene med og uten dativ gjenspeiler ulike holdninger til teateret og fornyelsesprosessen: Dersom vi betrakter teateret som en levende, personifisert organisme som selv står for sin fornyelsesprosess, brukes den «personlige» konstruksjonstype med dativ og refleksiv infinitiv (med dativformen som logisk subjekt). Hvis vi derimot ser fornyelsen som noe som «påføres» teateret av ytre krefter, slik at det ikke selv deltar i prosessen, får vi konstruksjonen med *el teatro etc.* som objekt til infinitiven, mens agens «holdes utenfor».

Dativ med infinitiv kan også opptre etter de verb som normalt tar akkusativ med infinitiv, såfremt infinitiven har et eget, ikke refleksivt objekt. På den ene side finner vi altså konstruksjoner som

- (44) (S) *La vi lavar(se) (a ella)*  
(P) *Vi-a lavar(-se) (a ela)*  
'Jeg så henne vaske (seg)',

med akkusativ og infinitiv uten «nytt» objekt, mens vi på den annen side kan få

- (45) (S) *Le vi (a ella) lavar la ropa*  
(P) *Vi-lhe (a ela) lavar a roupa*  
'Jeg så henne vaske tøyet',

med dativ og infinitiv med eget objekt. Det later imidlertid til å være en del vakling her, både i spansk og portugisisk, og jeg er foreløpig ikke i stand til å si noe om hvorvidt spesielle, underliggende syntaktiske eller semantiske forhold kan sies å påvirke valget mellom akkusativ og dativ i sistnevnte tilfelle.

En mulig forklaring på bruken av dativ i slike konstruksjoner kan være at ulike slags direkte objekter i samme setning føles ubekvemt (mht. rollefordeling?), og at det topikaliserte ledd (dvs. objektet til infinitiven, her = (S) *la ropa* / (P) *a roupa* 'tøyet') billedlig talt har førsterangen til objektplassen, slik at den andre kandidaten til denne plassering må «vike» og akseptere en rolle som indirekte objekt (hvilket muligens kan karakteriseres som svært spekulativt!).

#### LITT NÆRMERE OM PRONOMINALISERINGENS MYSTERIER

Når det nominale ledd tilknyttet infinitiven ikke kan være dens subjekt, kan det i pronominalisert form plasseres enten foran eller bak den ver-

bale kjerne i spanske akkusativ med infinitivskonstruksjoner. Således får vi f.eks.

- (46) *Mandé escribir la carta*    *La mandé escribir* eller *Mandé escribirla*  
‘Jeg sendte brevet til skriving’    ‘Jeg sendte det til skriving’

I portugisisk, derimot, er forholdene noe mer komplisert, idet plasseringen av objektspronomenet synes å være avhengig av hvorvidt infinitiven er bøydd eller ubøydd. Dersom den er bøydd, vil et slikt ledd normalt stå enklitisk til infinitivsformen, som i

- (47) *Vi lavarem a roupa*    *Vi lavarem-na*  
‘Jeg så tøyet bli vasket’    ‘Jeg så det bli vasket’

Hvis derimot infinitiven er ubøydd, har man alternative muligheter for plassering av objektspronomenet. Det kan da som hovedregel enten «henges på» infinitiven (som i eksempelet ovenfor) eller plasseres enklitisk til det finite verb, slik:

- (48) *Mandei escrever a carta*    *Mandei escrevê-la* eller *Mandei-a escrever*  
‘Jeg sendte brevet til skriving’    ‘Jeg sendte det til skriving’

I en rekke tilfelle plasseres imidlertid objektspronomenet enklitisk til et ledd til venstre for det finite verb. Dette skjer bl.a. i bisetninger, ved negasjon, etter spørreord og i setninger som innledes av ubestemte pronomen og visse adverb.<sup>10</sup> Jfr.

- (49) *É uma boa história, mas ainda não a ouvi contar neste país*  
‘Det er en god historie, men jeg har ennå ikke hørt den (fortalt) her i landet’
- (50) *Vão receber as cartas em breve, porque já as mandei escrever*  
‘De får brevene snart, for jeg har sendt dem til skriving’

---

<sup>10</sup> De kompliserte regler for plasseringen av trykklette objektspronomen er nærmere beskrevet i en enhver anstendig portugisisk grammatikk, f.eks. Hundertmark-Santos Martins 1982, s. 128 ff., Teyssier 1989, s. 114 ff. For øvrig er det viktig å være klar over at brasiliansk språkbruk på dette område viser påfallende avvik fra europeisk portugisisk, som jeg har konsentrert meg om her.

I nevnte setningstyper blokkeres muligheten til å la pronomenet stå enklitisk til det finite verb, og en plassering etter infinitiven møter også motstand blant mine informanter, selv om grammatikkene ikke ikke avviser en slik ordstilling.

Som tidligere nevnt, er det i portugisisk også mulig å få *passiv* infinitiv etter de aktuelle verb. Denne kan være enten bøydd eller ubøydd:

- (51) *Vi as portas ser(em) abertas* (evt. også ?*Vi ser(em) abertas as portas*)  
'Jeg så dørene bli åpnet'

Ved pronominalisering av slike passivkonstruksjoner vil det oblique pronomen bli plassert enklitisk til det finite verb eller et ledd til venstre for dette etter samme regler som i setninger der det finite verb står alene eller styrer ubøydd, aktiv infinitiv (omtalt i foregående avsnitt), dvs. enten slik:

- (52) *Vi-as ser(em) abertas*  
'Jeg så dem bli åpnet'

eller slik:

- (53) *Todos as viram ser(em) abertas*  
'Alle så dem bli åpnet'

Som tidligere nevnt, finner vi i en del spanske og portugisiske akkusativ med infinitivkonstruksjoner nominalledd som kan være både subjekt og objekt til infinitiven, f.eks.

- (54) (S) *Hice lavar a María*  
(P) *Fiz lavar a Maria,*

som kan bety enten 'Jeg fikk Maria til å vaske' eller 'Jeg fikk vasket M.'. I slike tilfelle vil pronominaliseringsmulighetene være delvis betinget av den tolkning vi legger til grunn – enten

- (55) (S) *Hice lavarla*  
(P) *Fiz lavá-la / lavarem-na,*

som på både spansk og portugisisk bare kan bety 'Jeg fikk vasket henne', evt. 'Jeg fikk noen til å vaske henne' eller



- (56) (S) *La hice lavar*  
(P) *Fi-la lavar*,

som kan bety enten 'Jeg fikk vasket henne' – jfr. (55) – eller 'Jeg fikk henne til å vaske'. Samtaler jeg har hatt om dette med mine informanter kan imidlertid tyde på at de fleste (både spansk- og portugisisktalende) primært vil assosiere (56) med sistnevnte betydning; muligens fordi førstnevnte tolkningsmulighet er entydig ivaretatt av den syntaktiske varianten vi finner i (55).

I dativ med infinitivskonstruksjoner må infinitivens objekt *alltid* stå etter infinitiven, selv om denne ikke har eksplisitt subjekt. Sml.

- (57) (S) *Mandé construir la casa* enten *La mandé construir* eller *Mandé construirla*  
(P) *Mandei construir a casa* enten *Mandei-a construir* eller *Mandei construí-la / construírem-na*  
'Jeg lot bygge huset' 'Jeg lot det bygge'

men

- (58) (S) *Facilité / Permití etc. construir la casa* **bare** *Facilité / Permití etc. construirla* (**ikke** *La facilité / permití etc. construir*)  
(P) *Facilitei / Permiti etc. construir(em) a casa* **bare** *Facilitei / Permiti etc. construí-la / construírem-na* (**ikke** *Facilitei-a / Permiti-a etc. construir*)  
'Jeg gjorde det lettere å / gav tillatelse til å bygge huset' 'Jeg gjorde det lettere å / gav tillatelse til å bygge det'

Et eks- eller implisitt personlig subjekt til det overordnede (normalt finitte) verb i konstruksjoner med akkusativ og dativ + infinitiv kan – med visse begrensninger – erstattes av et «upersonlig» se 'man', som i:

- (59) (S) *Se vio / ?vieron abrir las ventanas / Se vio abrirlas / Se las vio abrir / ?Se vieron abrir*  
(P) *Viu-se abrirem as janelas / ?Viram-se abrir as janelas / Viu-se abrirem-nas / ?Viram-se abrir*  
'Man så vinduene bli åpnet' / 'Man så dem bli åpnet' og

- (60) (S) *Se permitió entrar a María/ Se le permitió entrar*  
(P) *Permitiu-se entrar à Maria/ Permitiu-se-lhe entrar*  
‘Man tillot Maria å gå / komme inn’ / ‘Man tillot henne å gå /  
komme inn’

Her er imidlertid mulighetene flere i spansk enn i portugisisk, fordi spansk tillater «hybridkonstruksjonen» *se* + personlig objektsform (akkusativ). Således kan man på spansk si

- (61) *Se ve entrar a María/ Se la ve entrar*  
‘Man ser Maria gå / komme inn’ / ‘Man ser henne gå / komme inn’,

en konstruksjon som savner syntaktisk motstykke i portugisisk. Her ville man måtte ty til 3. person flertall (uten eksplisitt subjekt) eller det generelle *a gente* ‘man’, eg. = ‘folk’:

- (62) *Vêem / A gente vê entrar a M./ Vêem-na / A gente vê-a entrar*

Mulighetene for tvetydighet i spanske akkusativ med infinitivskonstruksjoner som innledes av «upersonlig» *se* er de samme som når man har et eks- eller implisitt subjekt. Således kan f.eks. *se vio lavar a María* bety både ‘man så noen vaske M. / M. bli vasket’ og ‘man så M. vaske’. I spanske infinitivskonstruksjoner styrt av finitt verb som forutsetter eller impliserer *indirekte* objekt (dativ) kan tolkningsproblematikken bli riktig så interessant, idet en setning som *se permitió lavar a María* – i hvert fall teoretisk sett – trolig kan tolkes på hele tre måter: 1) ‘man tillot Maria å vaske’, 2) ‘man tillot at M. ble vasket / noen å vaske M.’ og 3) ‘han / hun tillot seg å vaske M’.

Tilsvarende flertydighet vil vi, så vidt jeg kan se, ikke kunne få i portugisisk, da formuleringene her vil variere med betydningen. Således ville den spanske setningen *se vio lavar a María* antagelig måtte oversettes med *viu-se lavarem a M.* eller *viu-se a M. ser lavada* hvis meningen skulle være ‘man så noen vaske M. / M. bli vasket’, og (trolig helst) med *a gente viu a M. lavar* hvis meningen skulle være ‘man så M. vaske’. Hva angår det andre spanske eksempelet (*se permitió ...*), må vi velge mellom følgende tre gjensidig utelukkende formuleringer på portugisisk (forutsatt at alle mine tolkninger kan aksepteres): 1) *permitiu-se lavar à M.* (indir. obj.) ‘man tillot M. å vaske’, 2) *permitiu-se lavar(em) a M.* (dir. obj.)

‘man tillot at M. ble vasket / noen å vaske M.’ og 3) *tomou a liberdade de lavar a M.* ‘han / hun tillot seg (eg. = tok seg den frihet) å vaske M.’<sup>11</sup>

Ifølge mine informanter kan «upersonlig» (eller «passiverende») *se* neppe eller vanskelig kombineres med refleksiv infinitiv. Det ser m.a.o. ut til at et refleksivt pronomen blokkerer for et nytt refleksivt pronomen i samme setning, slik at man ikke kan eller bør si f.eks.

- (63) (S) *\*Se oyó el avión acercarse* (eller ... *acercarse el avión*)  
(P) *\*Ouvu-se o avião aproximar-se* (eller ... *aproximar-se o avião*)

for å oversette ‘man hørte flyet nærme seg’. Kombinasjonen *se + se* kan unngås ved å erstatte den første refleksivformen med 1. eller 3. person flertall. På portugisisk kan man alternativt benytte det generelle *a gente* ‘man’, eg. = ‘folk’ for å angi et ikke nærmere identifisert subjekt. Vi får dermed følgende erstatningsmuligheter:

- (64) (S) *Oímos / Oyeron el avión acercarse* etc.  
(P) *Ouvimos / Ouviram / A gente ouviu o avião aproximar-se* etc.  
‘Vi / De / (P) Folk (= ‘Man’) hørte flyet nærme seg’ etc.

I enkelte tilfelle, fortrinnsvis med inanimat (og kausalt) subjekt i en kausativkonstruksjon med (S) *hacer* / (P) *fazer* hvor vi ikke engang kan skimte et eget, implisitt subjekt til infinitiven, kan objektspronomenet – i strid med vanlig praksis ellers – *ikke* plasseres enklitisk til infinitivformen. I slike konstruksjoner må det på spansk settes foran det styrende (finitte) verb, og på portugisisk settes foran eller etter dette etter gjeldende regler for plassering av trykklett objektspronomen i setninger med finitt verb alene. Jfr.

- (65) (S) *La humedad hace hinchar la madera*    *La hace hinchar* (**ikke** *\*Hace hincharla*)  
(P) *A humidade faz inchar a madeira*    *Fá-la inchar* (**ikke** *\*Faz inchá-la*)  
‘Fuktigheten får treverket til å utvide seg’    ‘Den får det til å utvide seg’

---

<sup>11</sup> *Se* som indirekte objekt er nærmest bannlyst i portugisisk. Således bør man ikke si *\*permitir-se (fazer) alguma coisa* ‘tillate seg (å gjøre) noe’. Bemerk også fraværet av *se* i *tomar a liberdade de* ‘ta seg den frihet å’, mens det er utenkelig å sløyfe dativpronomenet i den tilsvarende spanske konstruksjon *tomarse la libertad de*.

- (66) (S) *Estas medidas hicieron normalizar la situación*    *La hicieron normalizar* (**ikke** \**Hicieron normalizarla*)  
(P) *Estas medidas fizeram normalizar a situação*    *Fizeram-na normalizar* (**ikke** \**Fizeram normalizá-la*)  
‘Disse tiltakene fikk situasjonen til å normalisere seg’    ‘De fikk den til å normalisere seg’

Muligens kan vi betrakte denne ordstillingen som uttrykk for en form for intransivering av de aktuelle verb (i infinitiv), slik at både objektspronomenet og det substantiv det representerer, blir å tolke som subjekt for infinitiven, slik som i tilsvarende eksempler med entydig intransitive verb:

- (67) (S) *La humedad hace proliferar las lombrices*    *Las hace proliferar*  
(P) *A humidade faz proliferar as minhocas*    *Fá-las proliferar*  
‘Fuktigheten får regnormene til å yngle’    ‘Den får dem til å yngle’

der (S) *las lombrices* / (P) *as minhocas* ‘regnormene’ bare kan være subjekt til det intransitive verb *proliferar*.

Det fenomen som er illustrert i (65) og (67) kan også sees som en refleksivdeling med henholdsvis (S) *La madera se hincha* / (P) *A madeira incha-se* (eller muligens bare *incha*) og (S) *La situación se normalizó* / (P) *A situação normalizou-se* som utgangspunkt eller implikasjon. Det er imidlertid også mulig å beholde den refleksive form av vedkommende verb i kausativkonstruksjoner av det slag som er vist ovenfor:

- (68) (S) *La humedad hace la madera hincharse*    *La hace hincharse*  
(P) *A humidade faz a madeira inchar-se*    *Fá-la inchar-se*  
‘Fuktigheten får treverket til å utvide seg’    ‘Den får det til å utvide seg’
- (69) (S) *Estas medidas hicieron la situación normalizarse*    *La hicieron normalizarse*  
(P) *Estas medidas fizeram a situação normalizar-se*    *Fizeram-na normalizar-se*<sup>12</sup>  
‘Disse tiltakene fikk situasjonen til å normalisere seg’,

---

<sup>12</sup> Bemerk at man normalt ser ut til å unngå inversjon infinitivssubjekt / infinitiv i den nominale, refleksive variant av slike konstruksjoner, selv om det også er

der refleksivformen forblir intakt.

### SLUTTBEMERKNINGER

Et gjennomgående problem i denne undersøkelsen har vært at både tolkning og akseptabilitet er usikre i mange av de konstruerte eksempler, selv om de ikke direkte avvises av mine informanter. Imidlertid later det til at man i mange tilfelle foretrekker alternative konstruksjoner, eventuelt med kompletivsetning (i indikativ eller konjunktiv) istedenfor infinitiv.

For øvrig ser det ut til at portugisisk pga. sin bøyde infinitiv og friere bruk av passiv generelt gir rom for en større variasjonsbredde hva angår de aktuelle konstruksjoner. Av samme grunn reduseres problemet med flertydighet.

På ett område tar imidlertid spansk sitt monn igjen: Ikke noe annet romansk, enn si europeisk språk kan oppvise en like fleksibel bruk av det refleksive pronomen som erstatning for et ubestemt, dvs. ikke nærmere angitt personsubjekt, hvilket bl. a. gir seg utslag i spesifikke uttrykksmuligheter i form av infinitivkonstruksjoner der også den andre aktanten (representert ved akkusativ eller dativ i pronominalisert form) er animat.

### BIBLIOGRAFI

- Alarcos Llorach 1980, *Estudios de gramática funcional del español*, 3.<sup>a</sup> ed., Ed. Gredos, Madrid.
- Ali, M. Said 1966, *Dificuldades da Língua Portuguesa*, 6.<sup>a</sup> ed., Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro.
- Bello, Andres y Rufino Cuervo 1977, *Gramática de la lengua castellana*, 10.<sup>a</sup> ed., Ed. Sopena, Argentina S.A., Buenos Aires.
- Butt, John & Carmen Benjamin 1994, *A New Reference Grammar of Modern Spanish*, 2nd. ed., Edward Arnold, London / New York / Melbourne / Auckland.
- Dunn, Joseph 1930, *A Grammar of the Portuguese Language* (copyright, 1928, by HISPANIC SOCIETY OF AMERICA), David Nutt, London.

---

mulig å si (S) *La humedad hace hincharse la madera* / (P) *A humidade faz inchar-se a madeira* etc.

- Gärtner, Eberhard 1998, *Grammatik der portugiesischen Sprache*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Hundertmark-Santos Martins, Maria Teresa 1982, *Portugiesische Grammatik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Moreira Rodríguez, María & John Butt 1996, *Se de matización & the Semantics of Spanish Pronominal Verbs*, King's College, London.
- Prytz, Otto 1979, «Situación del predicativo en español», i *Mélanges d'études romanes offerts à Leiv Flydal* (Revue Romane numéro special 18 i serien *Etudes Romanes de l'Université de Copenhague*), Akademisk Forlag, København.
- Upubliserte forelesningsnotater om verbalsyntaks.
- Teyssier, Paul 1989, *Manual de Língua Portuguesa (Portugal – Brasil)*, trad. de Margarida Chorão de Carvalho, Coimbra Editora, Coimbra
- Vinje, Finn-Erik 1979, *Kompendium i grammatisk analyse*, 7. utg., Universitetsforlaget, Oslo.

# CARLOS PELLICER: PARA CORREGIR UNA IMAGEN

Rosamaría Paasche

Normalmente, al pensar en la poesía de Carlos Pellicer (1897-1977) se piensa en las imágenes luminosas, llenas de sol y de color con que pinta los paisajes. José Gorostiza en una de sus cartas a Pellicer le dice «¿Sabes, Carlos, que lo malo de ti es que no eres un poeta sino dos? El que me gusta a mi es el poeta de los sentidos.» ( José Gorostiza- Carlos Pellicer. *Correspondencia* 1918 - 1928, México 1993) y el propio Pellicer en el poema «Deseos», de *Piedra de sacrificios*, 1924, (p. 116,) parece quejarse de su don cuando dice:<sup>1</sup>

Trópico, para qué me diste  
las manos llenas de color.  
Todo lo que yo toque  
se llenará de sol.

Pellicer es en realidad parco en su uso de los colores, siendo el azul y el amarillo los que más emplea. Muchas veces evoca los colores sin nombrarlos. Cuando habla de la sandía nos hace verla, cuando se adentra en la selva, vemos toda la gama de los verdes. Es posiblemente el deslumbrante uso de la luz, lo que ha llevado a los lectores y a la crítica a considerarlo principalmente como paisajista. Y, desgraciadamente, ese su gran don ha sido usado, con o sin malicia, contra él. Al alabar lo magistral de sus cuadros verbales, se ha implicado que allí acaba todo, que no es Pellicer un poeta ni hondo ni trascendente y ahora, en vísperas del siglo XXI es necesario corregir esa imagen.

La riqueza de su poesía es enorme. Humor, expresión esencial de la existencia y sus problemas, angustia, dolor y esperanza, fe y admiración hacia lo creado, simbiosis con la naturaleza, cristianismo y panteísmo, uso original y complejo y totalmente suyo del lenguaje, todo eso hay en él.

He querido ver de cerca algunos de los sonetos «clásicos», es decir endecasílabos, de Pellicer, que aparecen en tres de sus libros: *Camino* de 1929, *Hora de Junio* de 1937 y *Recinto y Otras Imágenes* de 1942.

---

<sup>1</sup> Todas las citas son de : Carlos Pellicer: *Obras*. Poesía. México 1981

Temáticamente, los sonetos de Pellicer se pueden dividir en seis grandes grupos: de amor, religiosos, existenciales, de ocasión, descriptivos y mixtos.

Como anticipo veré un primer soneto «Fresca hora de nácar. Evasivas», de su primer libro *Colores en el mar* 1915-1920. Es un buen ejemplo de la múltiple función que pueden tener sus sonetos. Se podría clasificar como descriptivo y también, a causa del final, como lo que yo llamo existencial y que quizá sería mejor llamar personal. El soneto es interesante sobre todo gracias al uso de los encabalgamientos y de la complicada sintáxis a menudo regida por el hipérbaton. Posiblemente aun influido por los experimentos del modernismo, pero abandonando la musicalidad, Pellicer nos presenta una serie de encabalgamientos, suaves y abruptos tanto dentro de la estrofa como entre estrofas y llega a unir el primer y el segundo terceto a través de la división de una palabra. Parece esto casi un ejercicio en el que el poeta se divierte creando dificultades para el lector a través de una sintáxis complicada y en la que la idea se continúa sin que esto se marque de una oración a otra. El uso sorprendente de los vocablos, la sintáxis un poco especial, el uso del hipérbaton y del encabalgamiento son elementos que se encuentran en la poesía de Carlos Pellicer en todas las épocas. Este soneto es un soneto de juventud y los experimentos formales tienden todavía a ser un poco demasiado evidentes. Cuesta trabajo, por ejemplo, encontrar sujetos y predicados; esto, con el tiempo lo irá haciendo mucho más sutilmente, hasta el punto de llegar a engañar al lector con una aparente diafanidad. Lo que interesa aquí especialmente es ver como un principio puramente descriptivo de un paisaje marino nos lleva, inesperadamente al final del segundo terceto a un ahondamiento en el yo y a una confesión de fe. Ese final «Me contesto a mis preguntas/ y creo en Dios como en mis soledades» podría verse como un elemento religioso. Yo prefiero, sin embargo, clasificarlo entre los descriptivos y existenciales y reservar para la rúbrica «religiosos» únicamente aquellos que están directamente dirigidos a una deidad o a un santo.

*Camino* de 1929 es un libro de una veintena de poemas de distinta longitud y de muy diversos temas y metros. Dentro del libro se encuentra una «Elegía» fechada Roma-Taormina-Capri 1927. «Elegía» consta de 7 sonetos y un fragmento de dos tercetos en el lugar que ocuparía el soneto sexto. Esta elegía es claramente una despedida a un amor. La precisión con que usa Pellicer las palabras nos obliga a asegurarnos



hasta de las etimologías. ¿Qué es una elegía? Lo que empieza siendo en la antigüedad lamento por la muerte de alguien en las ceremonias fúnebres, se convierte con el curso del tiempo en la expresión de un sentimiento personal desdichado. Angelo Marchese y Joaquín Faradello en su versión española del *Diccionario de crítica, retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona 1994, citan al Dante (p.115), quien en *De vulgari eloquentia* dice: «Por elegía entendemos el estilo de los desdichados» y al Pinciano que la define como «Todo poema luctuoso y triste». Siguiendo estas definiciones vemos que esta inconclusa octava de sonetos de Pellicer es claramente una «elegía» amorosa en la cual lo que se llora es la muerte de un amor.

Muchos de los sonetos de Carlos Pellicer están pensados como «partes» de un poema más extenso, y en esta «Elegía» vemos un claro desarrollo que nos lleva desde la descripción del amor que se tuvo (¿se tiene?) hasta la descripción de la soledad cuando finalmente se ha perdido hasta el recuerdo. Comienza hablando del amor en tercera persona y personificándolo a través de la vista y la palabra, creando en los dos primeros versos del primer cuarteto una bellísima y paradójica imagen:

Amor cuya mirada no sabía  
sino callar ante el fugaz tesoro,

No estamos aquí ante una abstracción sino ante la fusión de lo abstracto y lo concreto. Era, sí, el amor, pero un amor con ojos y con boca, con vista y con palabras, y el fugaz tesoro es la correspondencia, la existencia de algo mutuo que une a receptor y emisor. Y ese amor que no sabía sino callar

lenguas de fuego habló por cada azoro  
derrotando a ojos bajos su osadía.

Por cada azoro. ¿Qué es un azoro? Posiblemente un mexicanismo que equivale a azoramiento, turbación, sobresalto. La palabra tiene, me parece, un sentido negativo que la acerca a la vergüenza, y que, junto con la última línea del cuarteto nos indican algo no estrictamente ortodoxo, algo rayano en lo prohibido, algo que es más fuerte que la timidez, implícita posiblemente en azoro, y que reviste de valor a quien lo siente. Las paradojas de Pellicer dificultan muchas veces la comprensión de la idea que está expresando y es evidente en muchos casos, como aquí, que sin ser irónico se vale de recursos frecuentes en la ironía para expresar la

dificultad y el vencimiento de la misma en su deseo de encontrar la expresión adecuada. ¿Qué significa derrotar y quién derrota a quién? La imagen es continua a través del cuarteto; es la mirada que aparece en la primera línea la que reaparece a ojos bajos en la cuarta. Vence sí, pero disimuladamente. Triunfa, derrotando convenciones, pero lo hace escondidamente. Ya desde el principio vemos también la impermanencia, no sólo a través del uso de «fugaz tesoro» sino también a causa del uso de los verbos en pretérito del primer cuarteto contrastados con los durativos y futuros del resto del soneto. Este primer soneto nos relata un encuentro, un momento de fruición que se sabe efímero y un lamento a la vida que no protege de las pérdidas dejando siempre vivo el deseo:

¡Cuándo vendrás, oh vida, a resguardarme  
de los ágiles robos que enriquecen  
el silencio que tú no puedes darme!

Enriquecen el silencio pero son breves y fugaces. No sacian sino que dejan siempre con más deseo a quien los ha tenido. Es decir, que ya desde el primer momento, el primer soneto, vemos el lamento y el tema de la pérdida de lo que se ha tenido.

El segundo soneto empieza con una conjunción causal que nos da la razón por la que algo es como es, y está intimamente ligada al deseo de ser resguardado por la vida que tenemos en el primer soneto

Porque mi vida es una despedida

Empezamos a ver como Pellicer elabora a través del poema entero las ideas que aparecen apuntadas ya en la primera parte. Aquí en esta segunda parte elabora la pérdida, la rapidez con que llega y la transformación que sufre al convertirse nada más que en ilusión, que aquí parece ser sinónimo de recuerdo. Y vuelve en la tercera parte a recordarnos la primera, a crear una imagen casi de espejo o más bien de reflejo en el agua que nos remite al principio:

Amor en cuya voz humildemente  
me refugié sin que el amor supiera.

Aquel Amor que no sabía hablar a través de su mirada es ahora el Amor en cuya voz silente se refugia el yo poético. Y aparece un elemento que antes estaba ausente: este amor, ¿ha sido unilateral? ¿Fue más impor-

tante el encuentro para el amante que para el ser amado? Se empieza a insinuar a través de esta despedida el paso del tiempo y va a ser el recuerdo en presente y en futuro en los apartados IV y V lo que mantendrá la ilusión y la pasión en el yo poético. Rápido, inestable, inseguro lo que fue se mantiene, sigue siendo a pesar de haber terminado y continúa de esa manera iluminando, informando al amante.

tu recuerdo será senda y mensaje

y es causa de nuevos deseos, de sed nunca saciada y de soledad aceptada.

El apartado séptimo está incompleto, no sé si por parte del autor, porque no quiso o no logró escribir los cuartetos o porque se han perdido. Mi edición no lo comenta. Pero los tercetos que nos quedan parecen haber cambiado un poco de tono, la ausencia, que sigue siendo dolorosa, se convierte, o más bien convierte al dolorido amante en poesía

soy pausa solitaria y poesía

Todo es entonces positivo aquí. La soledad no es más que un intervalo, una pausa antes de que otra cosa ¿otro amor? venga, y mientras tanto el yo se convierte, se transfigura en poesía que será lo que llevará consigo siempre y lo que le hará posible resistir los adioses a lo largo de su vida. El séptimo apartado parece confirmar esta interpretación:

Amor sin nombre, ámbito destino  
de ser y de no estar. Tu pronto asedio  
sostiene mi dolor y anula el tedio  
de copa exhausta o de apretado vino.

Sobre todo el primer verso y medio con ese uso inusitado del vocablo *ámbito* que nos obliga a verlo todo como algo cerrado, predeterminado, algo que es y que se negará, pero sin cambiar nunca en su esencia. Constancia de que lo que se tuvo es nuestro para siempre aunque se haya perdido para siempre.

El soneto final es una confirmación del anterior,

Porque la soledad es el olvido  
y el recuerdo totales,

y la «Elegía» es triunfante en su tristeza porque el amante ha sabido incorporar en sí para siempre la sombra de lo amado.

El primer cuarteto del soneto VIII de *Elegía* es un excelente ejemplo de las dificultades con las que el lector se encuentra al tratar de entender la poesía de Pellicer. En su totalidad dice así:

Porque la soledad es el olvido  
y el recuerdo totales, este ramo  
sobre tu ara sutil, sombra que amo,  
en sítulas unánimes anido.

La primera dificultad es de vocabulario; la palabra «sítula» no se encuentra en los diccionarios de la lengua española. Hay que recurrir entonces al latín «situla/æ» que equivale a cubo o a urna para las votaciones. La palabra que la califica «unánimes» complica aun más el sentido. ¿Cómo puede una urna ser unánime? Al ser urna de votaciones podría significar que todos los votos recibidos son para un sólo «candidato», es decir todas las urnas están de acuerdo, no hay disensión. Pero la oración que es el cuarteto se complica aún más por la sintáxis. Se empieza con una conjunción causal a la que sigue una sentencia con el orden normal de las palabras totalmente alterado. En prosa normal leeríamos «Sombra que amo, porque la soledad es el olvido y el recuerdo totales, anido este ramo en sítulas unánimes sobre tu ara sutil.» Creemos que estamos empezando a entender pero nos hace falta todavía descifrar qué o cuál es «este ramo». Lo más obvio parecería poder identificar el ramo con los ocho sonetos de que consta *Elegía*. La «sombra que amo» sería el amor ya perdido pero que se posee a la vez para siempre en cuyo altar se alberga ahora la ofrenda que es el poema. ¿Es necesaria tanta rebuscada obscuridad? En mi opinión es un vicio poético que si no estropea por lo menos entorpece el bellísimo poema. Lo esencial estaba ya dicho en la primera línea y media del soneto.

Con el nombre «Hora(s) de Junio» reúne Pellicer una serie de sonetos amorosos que se encuentran en el libro *Hora de Junio* de 1937 y en *Recinto y Otras imágenes* de 1941. En el poema «Recuerdos» que se encuentra entre los *Poemas no coleccionados*, 1922-1976, fechado 1955, vemos una posible pista para la interpretación de lo que «Junio» puede haber significado para Pellicer. Junio es la plenitud del amor y la pérdida del mismo. Es la época de la juventud vista desde la madurez

Antes era Junio. Ahora es Septiembre

y es la afirmación total de que presencia y ausencia, posesión y pérdida se convierten paradójicamente en lo mismo. Es como si llegara a la afirmación de Ibsen en el acto IV de *Brand* «evigt eies kun det tabte» (Sólo lo que se ha perdido se posee para siempre). Esta idea es una de las constantes en los sonetos de Pellicer expresada a menudo a través de paradojas como esta de «Recuerdos»

Llueve el hondo pesar de la dicha  
que ha llegado tal vez a deshora.

y trasciende de esa manera lo que pudo haber sido simple descripción del paisaje, o de la juventud a secas, como quizá lo podamos ver en el primer poema del libro «Horas de Junio»

Hora de junio:  
espiga verde aún, fuerza de abril, ligera.  
¡Ya de un golpe de remo y a la orilla  
de alta mar!  
El cuerpo hermoso quiere el infinito  
y ya no la belleza. ¡La belleza  
sin nombre, oh infinito!

El libro *Hora de Junio* trae el nombre en singular, los grupos de sonetos que aparecen dentro de *Hora de Junio* y de *Recinto y Otras imágenes* vienen en plural. *Hora de Junio* consta de una serie de poemas marinos: la primera parte de «Esquemas para una oda tropical», «Invitación marina», «Pausa naval», «Dúos marinos» seguido del primer grupo de tres sonetos que llama «Horas de Junio». Continúa con paisajes: «Grupos de Nubes», «Grupos de Figuras», «Grupos de Palmeras» todos en metros libres para seguir con el segundo tríptico de sonetos de Junio aunque el tercero aparece con el título individual de «Poesía». Viene, luego «Poética del paisaje», «Retórica del paisaje», «Invitación al paisaje», otra vez en metros libres, seguidos de un nuevo tríptico de sonetos «Horas de Junio», que dan paso a «Estrofas del Mar Marino», «Estrofas de Campo y Lluvia», «Estrofas de Lindo Linde», seguidas de otro tríptico de sonetos de Junio al que suceden «Poema pródigo», «Nocturnos» y «Elegía Delfica» antes del último tríptico al que sigue un solo poema «La Voz». El primer y el último poema están, podríamos decir, solos. Luego hay grupos de tres, lo que da una estructura muy particular al libro. En *Recinto y Otras Imágenes* tenemos algo levemente

parecido, son también aparentes las agrupaciones en tres y cuatro poemas, viniendo aquí también una serie de sonetos agrupados de los cuales sólo un grupo que aparece en la parte *Otras imágenes* se denomina «Horas de Junio».

*Hora de Junio* es de 1937. Se trata claramente de un libro escrito en la madurez del poeta. El primer tríptico «Horas de Junio» empieza con un bellissimo soneto en el cual apostrofa Pellicer a la soledad. La soledad es aquí un elemento que no sólo es esencial sino que viene a ser también un recinto que lo abarca todo, naturaleza y sueño, pasado, presente y futuro, singularidad y pluralidad. Llama a la soledad «agua», «nube» «noche» y califica estos nombres con palabras que en sí son negativas «muerta» «vacía» «desierta» y que sin embargo culminan con una constatación positiva:

noche de la indecible poesía

porque, aunque es indecible, es y se posee. Continúa en el segundo cuarteto hablando a la soledad y vemos como a través de ella la sangre de los dos, del poeta y de su soledad «corre al alma de nadie siempre abierta.» El alma como una puerta y sin pertenecer a ningún individuo seguida en los dos últimos versos del cuarteto por otra paradoja:

Por ti la angustia es sombra de la puerta  
que no se abre de noche ni de día.

Prisionero en este recinto en que la soledad necesaria lo limita todo y lo deja todo abierto a lo posible. Es sólo a través de ella que todo puede intuirse y poseerse.

El segundo soneto marca la importancia de Junio como origen y fin de la poesía que es engendrada por el amor y el sufrimiento para culminar en el tercer soneto con la puntualización de un momento determinado, un suceso marcado por el paso de un año. Es a través del cielo de Junio, concretado en una nube, que puede recobrar lo perdido y ver con ecuanimidad el futuro que se volverá quizá otra vez canto, transformándolo y posiblemente salvándolo

¡Nube de mis palabras, protectora!

El siguiente tríptico consta de dos sonetos sin nombre más otro que se llama «Poesía». Los dos primeros presentan de nuevo a Junio como el

mes en que el amor llegó y se fue y retoma elementos del primer tríptico «Por ti la angustia es sombra de la puerta/ que no se abre de noche ni de día» cambiando levemente alguna palabra y pasándolo todo al pasado

Por ti la angustia es llave de la puerta  
que no se abrió de noche ni de día

y en el último terceto

¡Noche de la implacable poesía!  
Por ti la misma sangre, tuya y mía,  
corre el alma de nadie siempre abierta

donde el único cambio con respecto al segundo cuarteto del primer tríptico «Por ti la misma sangre – tuya y mía –/ corre al alma de nadie siempre abierta» es la falta de la preposición.<sup>2</sup> No es la sangre la que corre al alma sino que es alma quien corre a través de esa sangre compartida. Y así como en el primer tríptico se insinuaba la poesía – la palabra – como redentora, así aquí, en el último soneto, vemos la identificación total del amor con la verdad, la luz, el sueño y la poesía.

El próximo «Horas de Junio» es a la vez más personal y más abstracto. Todo se convierte en impermanencia, en fugacidad, en cambio:

¿Cuál de todas las sombras es la mía?

ni siquiera nuestra misma sombra es nuestra y la rosa del amor por el que se sangra, al alcanzarla

ya es otra rosa que se indetermina

Pero la transformación continúa. En el siguiente soneto, que citaré entero porque me parece uno de los más extraordinariamente bellos dentro de la producción de Pellicer, es su propio corazón el que ahora se ha transformado en dador más que en receptor:

---

<sup>2</sup> No teniendo acceso ni a los manuscritos ni a las primeras ediciones no puedo descartar que se trate aquí simplemente de una errata. Esto no invalida sin embargo la importancia de las repeticiones de versos idénticos o casi idénticos que tan frecuentemente se encuentran en la poesía de Pellicer.

Era mi corazón piedra de río  
que sin saber por qué daba remanso,  
era el niño del agua, era el descanso  
de hojas y nubes y brillante frío.

Alguien algo movió, y se alzó el río.  
¡Lástima de aquel hondo siempre manso!  
Y la piedra lavada y el remanso  
liáronse en sombras de esplendor sombrío.

Para mirar el cielo, qué trabajos  
ruedan los ojos turbios, siempre bajos.  
¿Serán estrellas o huellas de estrellas?

Era mi corazón piedra de río,  
una piedra de río, una de aquellas  
cosas de un imposible tuyo y mío.

La piedra de río es aquella por la que se aquietan las aguas y la luminosidad del primer cuarteto se marca sobre todo por el uso novedoso de «brillante frío». Todo se refleja en el remanso y el lugar se nos llena de luz y de frescor. La imagen «piedra de río» la repite Pellicer tres veces, subrayando así su importancia. Pero también aquí es lo fugaz lo que se acentúa; con un pequeño cambio en el curso del río desaparece la luz y, aunque el esplendor se mantenga, éste es sombrío. Vuelve así la imagen de la sombra procedente del soneto anterior. Y surge el primer terceto con todas sus dificultades. Vamos viendo como ciertas imágenes vuelven a través de los trípticos: la soledad, los ojos, la rosa, el agua, la voz silente, las nubes y el cielo. Todas presentes en sí y diciendo otra cosa. Todas transformando el sentimiento en poesía. En el primer terceto ¿a quién pertenecen los «ojos turbios siempre bajos» que nos hacen recordar el último verso del primer cuarteto de *Elegía* ? Y estos ojos turbios «ruedan trabajos» para intentar mirar el cielo. Es típico de Pellicer este acoplar de palabras que normalmente no pueden ir juntas. Se pasan trabajos, se sufren trabajos pero ¿rodar trabajos?. La imagen nos obliga a ver un par de ojos desesperadamente girando, intentando ver más allá de lo posible. Están dentro del agua y quieren ver el cielo. ¿Son estrellas, reflejos de estrellas, o intentan ver las estrellas? Este terceto es como un intervalo intranquilo que, a través de las estrellas, nos devuelve al remanso primero, pasajero, fugaz, pero que existe porque habiendo sido continúan siendo. Se termina el tríptico con imágenes dolorosas de la amargura que sentimos al haber perdido algo fundamental. Pero esa



misma amargura queda matizada por el verso final, porque el agua permanece a pesar de todo

gloriosamente oscura, recordando.

El último tríptico de *Hora de Junio*, parece ser un paso hacia el futuro. Lo que importa en estos poemas de amor de Pellicer no es el objeto, a veces ni siquiera el sujeto del amor, sino el sentimiento mismo informando toda la existencia. La unión total es necesaria, la compenetración de dos seres indispensable para alcanzar la total transformación que llega a través del amor. Ya no se trata de la soledad encerrada en el recinto, sino de la visión del futuro a través de la ventana generosamente abierta

Abrí mi pecho como una ventana  
y eras el horizonte

que culmina deseando

que toda tristeza  
fuera sólo un comienzo de sonrisa.

Vistos así, los sonetos que Pellicer reúne con el nombre «Horas de Junio», tienen una unidad esencial y marcan además el progreso que va del descubrimiento asombroso de que el amor existe a la realización y la pérdida de ese amor hasta culminar en la comprensión de que lo que tuvimos es nuestro ahora ya para siempre. El futuro trae consigo siempre una promesa justamente porque sabemos lo que se arriesga, lo que se puede perder y lo que se gana. Y así el último tríptico hace hincapié en la cercanía que hay entre la vida y la muerte, entre la posesión y la pérdida, entendiendo que el amor lo consume todo, hasta la palabra y hace que en una final y apoteósica imagen lo veamos

... levantar al cielo llamaradas.

El último tríptico de «Horas de Junio» aparece en la parte *Otras Imágenes* del libro *Recinto y Otras Imágenes* de 1941, y creo que es este el lugar adecuado para verlo. El tono de los tres sonetos es triunfante, de exaltación total ante el amor logrado, presente y pleno. Todo es ahora presente y futuro luminosos. No hay sombras ni amenazas, no hay peligros ni premoniciones. Identifica a Junio con el amor, Junio se vuelve

el objeto y el sentimiento que ese objeto despierta. Junio es además luz. En el primer verso del primer soneto retoma además el título del libro *Hora de Junio*

Hora de Junio a tiempo fruta viva

dándonos una imagen totalmente positiva y que nos hace ver todas las horas de junio como finalmente gloriosas. «Llueve rubio», nos dice Pellicer, (en el último verso del segundo cuarteto «y llueve rubio tras la luz festiva»), en este Junio que roba luces y devora tiempos de oro. Y es Junio el recipiente de la petición, del deseo de fusión, que lleva consigo también la comprensión

déjame en esta vez ser tu belleza,  
lígame con tus oros la tristeza  
que da la dicha del amor humano.

y nos hace ver la unidad temática y formal de todos los poemas reunidos en dos libros y a través de varios años con el mismo nombre.

*Recinto y Otras Imágenes* de 1941, tiene, como su título lo indica dos partes. La primera parte *Recinto*, consta de veinte poemas de los cuales únicamente dos son sonetos. Los veinte poemas forman sin embargo una unidad que no debe ser rota, y por lo tanto lo incluyo en esta mirada a los sonetos de Pellicer.

Los veinte poemas o apartados son de distinta extensión y de diferentes metros. La estructura del poema se ajusta perfectamente a la temática, que es doble: es en primer lugar la historia circular de un amor que se nos presenta desde el primer hallazgo, el primer deslumbramiento ante el milagro, pasando por la pérdida de lo obtenido para culminar en su recuperación; y es también el poema que nos hace comprender que el silencio importa más que las palabras y el amor más que la poesía.

Ya el título del poema, *Recinto*, o sea lugar cerrado o limitado, nos sitúa ante algo íntimo, ante una soledad necesaria, indispensable para el encuentro amoroso de cualquier tipo que sea, incluyendo, o más bien teniendo como su máximo exponente, el amor místico, la unión mística que nos describe San Juan de la Cruz.

El primer apartado de *Recinto* consta de cuatro estrofas irregulares, tres de las cuales empiezan con un elemento temporal de urgencia «Antes que otro poema». Vemos que hay que hacer algo antes que otra

cosa irrumpa en el recinto e interrumpa el quehacer, aunque ese «algo» sea otro poema. La voz del poeta se está dirigiendo aquí y en casi todos los apartados del poema a un «tú» que se nombra únicamente a través de pronombres. La exclusividad total es la intención y el requisito. Ni siquiera a otro poema se le concede entrada. El poeta se limita voluntariamente a otra persona, pero al mismo tiempo entiende que esa misma limitación destruye las barreras y rompe los lindes. Y el amor es insaciable y lo consume todo. Este lugar cerrado, este recinto, tiene además otra cualidad, es secreto. El amor es secreto y es secretamente que se le canta. Pero la exclusividad y la urgencia de ese «antes que» funcionan en el lector como una premonición de vulnerabilidad y de falta de permanencia. El tiempo apremia y hay que darse prisa a pesar de que la entrega es total.

Pero vemos en el segundo apartado que el recinto no es un espacio totalmente cerrado; hay en él una puerta por la que el mundo puede vislumbrar lo que pasa dentro. Y esa puerta que quizá por pudor se desea cerrada, «Que se cierre esa puerta / que no me deja estar a solas con tus besos.», tiene que estar de vez en cuando abierta para no despertar la curiosidad, la malicia, hasta la envidia de los que están fuera. Porque lo que se tiene es un tesoro de amor, de ternura y de dicha. Así como en el primer apartado el elemento estructurante era la locución temporal «antes que», en este otro apartado de cinco estrofas también desiguales, es la puerta el elemento que nos guía. Aparece primero en forma de un cambio deseado: «Que se cierre esa puerta». La vemos como lo que es a menudo, la puerta abierta que imposibilita la unión y es únicamente como la noche, al cerrarse, que se convierte no sólo en cómplice, sino en aquello que dirige y comparte la necesaria soledad, cerrando al cerrarse al mundo exterior y manteniendo en el recinto lo único que importa, el amor compartido. La puerta cerrada que no aprisiona sino que libera y que es indispensable para la creación del recinto.

El tercer apartado, también de cinco estrofas irregulares, va desde la intimidad en la que se incorpora el paisaje en la persona amada hasta la descripción morosa de los elementos naturales que no hacen menor sino más grande la intensidad del sentimiento. Técnicamente es interesante ver el uso que hace Pellicer del hipérbaton, que no es en este caso exigencia de la rima, ni siquiera de un número determinado de sílabas, apenas, en algunos casos, del ritmo, pero que de alguna manera marca,

aunque sólo sea porque la sintaxis se dificulta, la importancia de una palabra o una idea. En el primer apartado leemos por ejemplo:

Antes que otro poema  
- del mar, de la tierra o del cielo -  
venga a ceñir mi voz, a tu esperada  
persona limitándome, coronó  
más alto que la excelsa geografía  
de nuestro amor, el reino ilimitado.

Lo normal hubiera sido «limitándome a tu esperada persona ... coronó el reino ilimitado de nuestro amor.» Al cambiar el orden de las palabras el énfasis pasa a «limitándome» y a «reino ilimitado», marcando así la paradoja de que hablaba antes. En el tercer apartado

y los poblados, vida y ropa limpia  
sacan al sol:

combina el hipérbaton con un encabalgamiento abrupto enfatizando otra vez los vocablos así marcados.

Tanto el hipérbaton como el encabalgamiento, especialmente el abrupto y el que extremadamente divide una palabra no sólo entre versos sino entre estrofas son técnicas que la poesía hispánica ha empleado desde siempre, pero que en manos de Pellicer se convierten en instrumentos que obligan al lector a leer con más cuidado para entender mejor. No son ornamentos sino parte integrante del sentido del enunciado.

La paz, el silencio y la eternidad evocados a través de las personificaciones de los objetos: «los árboles conversan junto al río» y de imágenes sorprendentes: «la avispa hipodérmica», «las ranas deletreadas en su propia escuela» y «El río que se conduce a sí mismo, cómo y cuándo ... » hacen a plantas y animales y al río mismo co-partícipes de la experiencia y agregan relevancia al poema.

Pero en el apartado IV, que consta de una sola estrofa y en el que el vocativo «Vida» se repite dos veces, empezamos a vislumbrar el peligro:

Vida  
ten piedad de nuestra inmensa dicha.

No es sólo el peligro que se atisba en el saber lo efímero que es lo que se cree eterno. Hay aquí en el apóstrofe a la vida, en el uso de la segunda

persona del singular, no para dirigirse a la persona amada como en los apartados anteriores, sino a lo que podríamos llamar un tercero, a la vida que incluye pero que no es la persona amada, ya una clara conciencia de pérdida. Después de definir nuevamente su amor como oculto y secreto sale fuera del recinto, mira puertas afuera y lo que ve no es la persona amada sino todo lo demás. Al decir «donde tu pasas», se está refiriendo a la vida y por lo tanto al tiempo, algo que se confirma en el apartado V, de dos estrofas, cuando dirigiéndose de nuevo al ser amado nos habla de la velocidad del tiempo que inexorable transcurre y que conduce a la ausencia. Y esto nos lleva en el apartado VI, de una única estrofa, a una identificación de la persona amada con la razón de la existencia, porque es a través del ser amado que se comprende todo, que se consigue todo, que se llega a adquirir la conciencia total del ser. Y ruega otra vez, como en el IV apartado, insistiendo en las repeticiones:

¡Ten piedad  
de nuestro amor y cuídalo, oh vida!

Vuelve al paisaje en el apartado VII, pero dándole esta vez la palabra al paisaje y comentando luego lo que el paisaje dice. Un lugarcito anónimo, para todos los demás desconocido fue el lugar escogido por la vida para ser llenado con la plenitud del amor. Después de viajar por el mundo entero, de visitar los lugares «apropiados» inesperadamente aparece el amor en el paisaje y el paisaje es el apropiado para el amor. Y aparece otra vez la soledad, que esta vez es mayor y más perfecta porque logra mantener fuera al tiempo, eternizar el instante en la perfección segura de la unión.

El apartado VIII es un himno de amor. Consta de 6 estrofas, 4 de cinco versos, los 4 primeros endecasílabos y el último heptasílabo; la 5.<sup>a</sup> de cuatro versos endecasílabos y la 6.<sup>a</sup> de tres endecasílabos sin ningún tipo de rima. Las cinco primeras estrofas empiezan anafóricamente con las palabras «Tú eres más». De esa manera se establece desde el primer momento la comparación entre el «Tú» y el «Yo» que aparece con su pronombre personal propio sólo en la última estrofa. En todas las demás vemos que hay una comparación entre el «Tú» y los cinco sentidos del «yo» en el orden normal de vista, oído, olfato, gusto y tacto. En todas las comparaciones el «Tú» es superior al «Yo» porque conlleva al «yo» al mismo tiempo que lo ilumina, lo enaltece y lo intensifica, al informarlo con todos sus sentidos que están ya fundidos con y permeados por los

del yo. Y en la estrofa final el «Yo» aparece casi como reflejo de ese «Tú», con imágenes de fuego y agua, paradoja otra vez de esa unión de lo que no puede unirse:

Yo solamente soy el vivo espejo  
de tus sentidos. La fidelidad  
del lago en la garganta del volcán.

Estamos en la plenitud, en la fusión total de dos seres que se vuelven uno. Y sin embargo, en los apartados IX y X, el primero de una estrofa y dos versos finales que son prácticamente una pregunta retórica, y el segundo de una gloriosa estrofa de entrega, que podrían considerarse como remansos, casi como imágenes del deleite en el instante eterno que representan, aparece la posibilidad del cambio como una velada amenaza. Porque así como al principio se nos advertía que «Antes que otro poema», había que conseguir algo, un algo que ahora sabemos era la plenitud del amor, así aparece ahora la poesía casi como una intrusa porque por bella que sea rompe la música interna de algo aún más bello que es el silencio. «Yo leía poemas» dice, y esa misma actividad los separa aunque no totalmente porque todavía existen las pausas en las que el silencio nuevamente une:

Y estuvimos así, sin una sola  
palabra que apedreará aquel silencio

La palabra «apedrear» es aquí brutal y cruel, no lapidaria y perfecta, no une, separa. Y aún la emoción ante un poema, que provoca lágrimas, contribuye también a la separación al eclipsar al poeta. El poeta y la persona amada representan un combate entre tipos distintos de expresiones en las cuales la silente es la perfecta.

Pero no hay separación pues en X vemos que el poeta ha hecho ofrenda de todo lo que es y tiene:

mi voz y mi silencio son ya tuyos

De nuevo la fusión es completa, pero es sólo el preludio a la tristeza. Los apartados XI - XVII nos van llevando insensiblemente, si no a una pérdida, sí a la conciencia de que esa pérdida es una posibilidad cercana. Empieza la indiferencia:

... Tus ojos  
fueron indiferentes a los míos,

seguida de la necesidad del poeta de mantener lo que tiene, de rescatar lo que todavía no ha perdido:

Ya no sé caminar sino hacia ti,

repetido en los apartados XII, XIII y XIV que culmina en el soneto «Fin del nombre amado» del apartado XV en el que entendemos que la poesía debe ser también mutua y anónima, creada por el amor y no por los amantes:

Un soneto de amor que nunca diga  
de quién y cómo y cuándo, y agua dé a  
quien viene por noticia y en sí lea  
clave caudal que sin la voz consiga

«que sin la voz consiga». Estamos otra vez ante la comunicación más perfecta que es la que no necesita de palabras y después del desgarrador apartado XVI, uno de los más largos del poema y en el que la pregunta «¿Qué harás?» se repite cinco veces, marcando así la separación. A través de este apartado de abandono, de pérdida, de soledad sin mérito, llegamos al apartado XVII en el que encontramos lo que podría ser el mensaje esencial del poema:

Las palabras emigran  
.....  
Las palabras emigran y abandonan  
el buen surco del verso que ya estaba  
sembrado.....  
.....  
sobre cuatro horizontes silenciosos  
llenos aún de la huella de la huida  
de las palabras que te prefirieron  
porque tú eres la causa de su suerte,  
tú, poema, mejor que poesía.

El apartado XVIII, de cuartetos irregulares, sirve de puente a los dos últimos el XIX que consta de dos cuartetos y un terceto endecasílabos y el XX, el segundo soneto de la serie, en los que se recupera el amor, aún más perfecto, más total, el que no deja que las palabras separen:

Amor, toma mi vida y dame el ansia  
tuya, de ti y eterna, ven y cambia  
mi voz que pasa, en corazón sin tiempo.

Ya ese amor, que trasciende la poesía, que no necesita de palabras, ha alcanzado la eternidad.

A pesar de que el último tríptico de «Horas de Junio» viene en la segunda parte del libro, lo considero como una visión retrospectiva de todo el ciclo que culmina con *Recinto*. Es una constatación, un reconocimiento de lo que se ha alcanzado, y es, sobre todo una acción de gracias por la juventud, por el amor, por la vida. Se ha cerrado ese recinto ahora para siempre.

Los demás sonetos que aparecen en *Otra imágenes* tienen otro carácter como sus mismos títulos implican<sup>3</sup>. Empieza con «Sonetos de Otoño», tres sonetos que aunque se pueden ver como puramente descriptivos de esa época del año, ineludiblemente nos llevan a pensar en el otoño de nuestras propias vidas. No es el fin, pero sí el preludio del fin. Nos habla de mayor entendimiento, de mayor sabiduría, de mayor calma. El silencio es aquí feliz y el cielo de otoño está visto como una pausa. Cuatro veces repite Pellicer la palabra pausa en los dos primeros sonetos. En la última línea del primero dice:

Pausa de otoño, lenta y poderosa

lo que retoma inmediatamente en la primera línea del segundo soneto de manera casi idéntica:

Pausa de otoño, poderosa y lenta

para llamarla en el segundo cuarteto «pausa opulenta» y por fin en el primer terceto simplemente «Pausa de otoño» y termina el segundo soneto haciéndonos ver todo lo que se ha conseguido, se ha ganado, se ha logrado en la calma de los cielos de otoño:

Que así cuando el otoño se inaugura  
la raíz del amor, honda y activa,  
perfecta mano es de su ternura

---

<sup>3</sup> No me detendré aquí en los sonetos de ocasión, por bellos e interesantes que sean.



Porque la vida vivida ha enseñado su lección al poeta, que acepta que junio es ahora septiembre, que los matices son otros y que no sólo la luz sino también el claroscuro es deseable y hasta preferible:

La mano sube al rostro y se acomoda.  
Y de luces magníficas rodeado  
el rostro da a la luz su sombra toda

Todo un día de otoño bien oído,  
tan silenciosamente contemplado  
tan misteriosamente comprendido.

Sería tentador terminar aquí. Pero sería injusto porque el último grupo de sonetos de este libro apunta ya hacia otra cosa, hacia algo que vendrá algunos años más tarde en el libro *Práctica de vuelo* de 1956, libro totalmente compuesto de sonetos religiosos y existenciales que nos presentan a un Pellicer depurado, acrisolado por las dudas y el sufrimiento y que resolviendo sus angustias lo lleva a ese otro amor trascendental que seguramente lo acompañó toda su vida: su amor a Dios.

Pero antes, mucho antes, con fecha 1939 tenemos «Elegía Nocturna» compuesta esta vez por cuatro sonetos. El tono dolorido de esta elegía aparece desde el primer verso y por primera vez empezamos a adivinar la trascendencia que vendrá después

Ay de mi corazón que nadie quiso  
tomar entre mis manos desoladas

y al final del segundo cuarteto tenemos:

tus puertas invisibles, Paraíso.)

Escrito así, Paraíso, con mayúscula, nos hace pensar en que hay aquí ya un pequeño intento de fundir el amor humano y el divino. Y como de costumbre insiste Pellicer repitiendo casi exactamente uno de sus versos en el segundo poema, no estáticamente sino para hacernos avanzar

Ay de mi corazón que nadie quiso  
llevarse de mis manos y esconderlo  
entre el agua más fiel del Paraíso

El dolor sigue siendo real, el abandono cierto, la soledad total. Pero a pesar de esto vemos claramente lo positivo de lo que se ha tenido, por lo

que ha dado, está dando y va a dar. Hubo alguien que desapareció quizá tempranamente pero el hueco de esta ausencia, que es constante presencia, se fue llenando de un amor más rico, más amplio, más sabio:

Tendí la voz al horizonte puesto  
como el pan en el cielo de tu ausencia.  
Me envuelve tu llegar, tu voz, tu gesto,

tu crueldad, tu tristeza y la terrible  
certidumbre de estar en tu presencia  
lleno de amor y muerte inextinguible.

La dimensión metafísica de este último gran grupo de sonetos de amor, eleva a Pellicer sobre sí mismo y lo convierte en uno de los más extraordinarios poetas del amor de todos los tiempos.